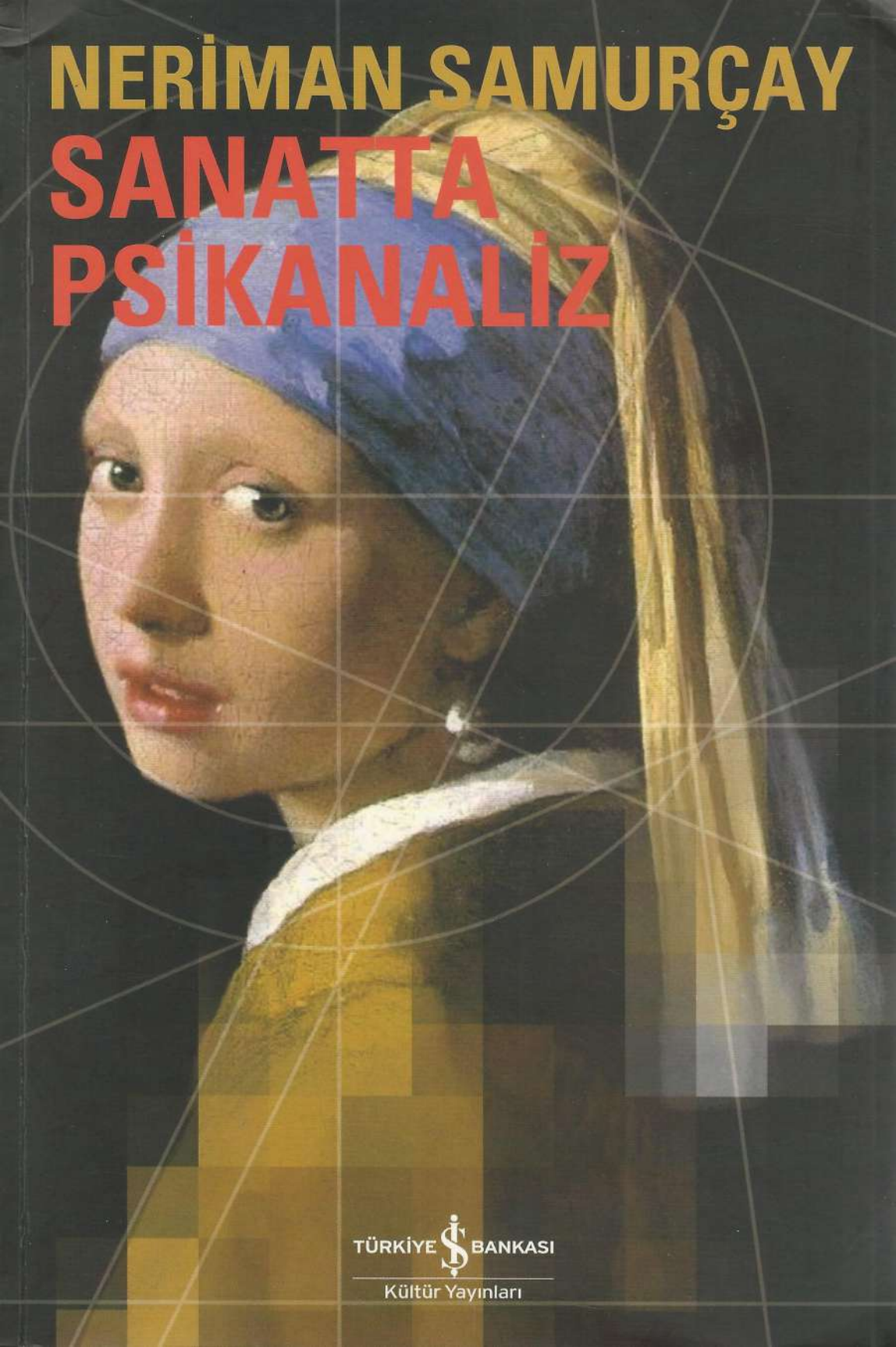
NERİMAN SAMURÇAY

SANATTA PSİKANALİZ



TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

PSİKOLOJİ

NERİMAN SAMURÇAY
SANATTA PSİKANALİZ

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2007

EDİTÖR
ALİ BERKTAY

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASKI: 1000 ADET, TEMMUZ 2008

ISBN 978-9944-88-391-7

BASKI
GOLDEN MEDYA
G. M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
(0212) 629 00 24
100. YIL MH. MAS-SİT 1. CAD. NO: 88
BAĞCILAR İSTANBUL

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, NO: 144/4 BEYOĞLU 34430 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Neriman Samurçay

Sanatta Psikanaliz

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

İÇİNDEKİLER

Sunuş: Neriman Samurçay ve Sanatta Psikanaliz
Ayşe Emel Mesci VII
Önsöz: Psikanaliz ve Sanatın Ayrılmaz Beraberliği
Neriman Samurçay XI
Arayışlar İçinde Bir Sanatçı: Orhan Peker 1
Felsefe-Psikanaliz-Arkeoloji Üçgeninde Bir Sanatçı:
Devabil Kara 23
Devrim Erbil'in ve Charles Koch'un Ağaçları 29
Utku Varlık'ta Gerçeklik ve Giz Beraberliği 41
Gerçek ve Düş Çaprazında İhsan Kendir 51
Zuhal Dekeli'nin Gizli Dünyası 59
Aynur Ocak'ın Camaltı Resimlerinde Varolmak 63
Ayşe Arkün'ün Gizemli Dünyasından Sesler 69
Klinik Psikolog Gözüyle Ressam: Yalçın Gökçebağ 73
Karanlık ve Aydınlık: Habip Aydoğdu 83
Aşka Dönüşmüş Yabanıl Şiirin Ressamı: Duran Karaca 95
Hayati Misman: Aşkın, Onurun ve Özgürlüğün Resmi 111
Bilim, Resim ve Edebiyat Kavşağında Toygun Orbay 123
Otoportre, Anne Bakışı ve Dünya 129
Felsefe-Psikanaliz-Dilbilim Üçgeninde Bir Sanatçı:
Kayıhan Keskinok 137
Tunç Tanışık ve İç Dünyasından Yansıyanlar 153
Psikanalitik Açıdan Pablo Picasso 161
Rönesans Dönemindeki "Çocuklu Meryem" Yapıtlarına
İlişkin Bir İnceleme 173
Nadide Akdeniz'in Resminde Âdem ile Havva 181
Çiçeklerin Dili: Ayla Hüngen 187
Griler ve Biraz da Kırmızı: Nurcan Giz 191
Pencereler ve Ağaç: Neveser Aksoy 195
Doğadan Sanata Hiç Bitmeyen Bir Serüvenin Yolcusu:
Bünyamin Balamir 203

Ercan Ayçiçek ve Özgürlükte Var Olmak 209
Duyarlılığı İnce İnce Hesaplamak: Yusuf Kâtiboğlu 215
Geçmiş-Şimdi-Gelecek Arasında: Halil Akdeniz 227
Rıfat Koçak ile Yıllar Sonra Yeniden Buluşma 235
Var Olmak ya da Olmamak 243

Sunuş

Neriman Samurçay ve Sanatta Psikanaliz

Ayşe Emel Mesci

İnsanın hayatında önemli karşılaşmalar vardır, kimi zaman geç gelirler, ama geldiklerinde öyle bir boşluğu doldururlar ki sanki onları zaten uzun süredir içinizde barındırıyormuş, o insanları zaten yıllardır tanıyormuş gibi hissedersiniz kendinizi. Aslında ruhunuzda barındırdığınız, onların eksikliği, onlara duyduğunuz ihtiyaçtır. Karşınıza çıkan kişi, bu ihtiyacın bilincine varmanızı, bir yanınızı daha tanımanızı, "kendini bilmek" yönünde bir adım daha atmanızı sağlamıştır.

Prof. Dr. Neriman Samurçay da benim hayatımdaki bu tarz karşılaşmaların en önemlilerinden biri...

Bir Cumhuriyet Kadını...

Türkiye Cumhuriyeti'yle yaşıt olan Neriman Samurçay, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin felsefe bölümünü bitirdikten sonra,

doğrudan insanla ilgili bir bilim dalı olduğu için psikolojiye yönelir ve Paris'te klinik psikoloji dalında doktorasını yapar. Türkiye'nin ilk kuşak psikologlarından ve bu dalın tartışmasız "hoca"larından biri olan Neriman "Hoca", cumhuriyetin kazanımlarının yaşayan bir örneği gibidir.

Onunla beraberken, insana ilişkin her sorunun kabul edilebilirliğini, en çetrefil sorunların, en büyük acıların bile hayatın doğal bir parçası olduğunu, insanların arasında iletişimin önemini, dinlemekle duymanın, bakmakla görmenin farkını duyumsarsınız. Hoşgörünün, tevazunun, "İnsanlar eşit doğar" sözünün anlamını hissedersiniz.

Herkese açıktır Neriman Hoca'nın evi. Ne hastalıklar, ne özel veya genel felaketler ne de geçirdiği ameliyatlar hastalarıyla ilgilenmekten ya da bir dostuyla iki çift tatlı söz etmekten alıkoyabilir onu.

Üstelik sanatla yoğrulmuş bir hayat sürer ve bunu kendi bilim dalıyla bütünleştirmeyi de ihmal etmez. "Sanat psikolojisi", "sanatta psikanaliz" konularında kafa yoran, ürün veren ender insanlardan biridir.

Onun için, felsefe, psikoloji ve sanat ayrılmaz bir bütün oluşturur. Resim ve tiyatro sanatlarının ise hayatında apayrı bir yeri vardır.

Ankara Devlet Tiyatrosu'nun değerli sanatçılarından Rengin Samurçay'ın da annesi olan Neriman Hoca'nın tiyatroya bakışı resim sanatından çokça beslenir ve yine psikoloji ile sanatın kesiştiği sınırlarda dolaşır. Hani tiyatroda bir oyunu sahneye koyarken niyetlerinizi, seçtiğiniz göstergeleri, yazara katmak istediğiniz yorumu, size ait sözü fark edecek, anlayacak, onu yorumlayıp yeni bir anlamlandırma düzeyine taşıyacak bir tek seyirciyi düşünerek çalışırsınız ya, Neriman Hoca o seyircidir işte. Üstelik o sizin yapmak istediğinizi kavrayıp yorumlamakla kalmaz, ürettiğiniz eser aracılığıyla sizi de yorumlar. Sanatçının eserinden sanatçının kişiliğine giden yolu bulur. Hatta hiç üşenmez, alır eline kâğıdı kalemi, ustası olduğu akrostişli şiirlerden biriyle aktarır düşüncesini. İnsanı tanımanın dingin bilgeliğiyle gerçek bilgiye has tevazu ve hoşgörüyü buluşturur yorumlarında. "Kendini bilme"nin erdemi-

ni paylaşır, bilgiyi hayata dönük hınzırca bir ironiyle ve acıların içinden damıtılmış sonsuz bir iyimserlikle harman ederek çoğaltır çevresinde.

Resim Aslında Bizim Hayatımızdır...

Özellikle Fransa'da klinik psikoloji dalında yaptığı doktora çalışması ve psikanaliz üzerine araştırmalarıyla birlikte, sanat psikolojisi alanında da yoğunlaşan Neriman Samurçay, "Resmin aslında bizim hayatımız olduğunu gördüm" diyor. Renklerin de psikolojisi olduğunu söyleyen, ressamlarla yaptığı söyleşileri onların tablolarına ilişkin analizlerle bütünleştirerek yazılar kaleme alan Neriman Samurçay'ın Picasso, Orhan Peker, Devrim Erbil, Utku Varlık, Toygun Orbay ve daha birçok değerli sanatçıyla ilgili çalışmalarının, yazılarının derlenip bir kitap halinde okurlara sunulmasının, kültür ve sanat hayatımız için önemli bir kazanç olduğuna inanıyorum.

Önsöz

Psikanaliz ve Sanatın Ayrılmaz Beraberliği

Neriman Samurçay

Freud, psikanalize değgin konferanslarından altıncısında, "Başlangıçta ancak bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkan psikanaliz üzerindeki ilgimizin, onun sadece bu biçimde kullanılışı üzerinde değil de, bilimimizin içerdiği gerçekler ve insanı çok daha yakından tanımaya elverişli sonuçlar üzerinde de olmasını isterdim. Gerçekten de, psikanalizin kendine özgü var olma biçimi, insana ilişkin etkinliklerin değişik biçimleri arasında keşfettiği ilişkilere dayanır" diyordu.

Freud'un söylediği gibi, başlangıçta bir tedavi yöntemi olarak kurulan ve bugün artık bilinçdışı kuvvetlerinin bir bilimi durumuna erişen psikanaliz için "sanat" çok verimli bir kaynak oluşturur. Psikanalizin sadece "divan-koltuk" ilişkisinden ibaret olmadığı açıktır. Bu konuda bizzat Freud: "Psikanaliz yönteminin uygulaması hiçbir biçimde yalnızca ruhsal bozukluklar alanına özgü tutulamaz. Psikanaliz aynı zamanda felsefe, din ve sanat sorunlarının çözülmesine de yol açar" demektedir.

Gerçekte psikanaliz, her şeyden önce insanın ve insana ilişkin görünümlerin anlaşılmasına temellenmiş bir bilimse, "divan-koltuk" ilişkisi de *psyche*'yi tanımaya yönelen diğer birçok olanaktan birisidir. Freud ve ona katılan ilk psikanalistlerin bu düşüncesi, 1908'de kurulan ilk Uluslararası Psikanaliz Derneği'nin amaçlarını belirleme konusunda rol oynamıştır: "Freud tarafından gerçekleştirilmiş psikanaliz bilimini yaymak ve onun, ister psikoloji olma haysiyeti, isterse tıp bilimine ve insan bilimlerine uygulanmaları açısından ilerlemesine çalışmak", derneğin en önemli hareket noktası olmuştur.

Her ne kadar analistlerin çoğu, psikanalizin "tedavi" dışında kullanılmasına karşıysa da psikanalitik bilimin kurucusu Freud bu uğraşının, özellikle "sanat" alanına yönelmesi gerektiğini söylüyor.

İnsana ilişkin tüm görünümlerin arasında ayrıcalığı olan, "yaratıcılık ve sanat"tır. Başta Freud olmak üzere birçok psikanalist bu konuda önemli çalışmalar yapmıştır.

Freud'un çoğu kez usçulukla (rasyonalizm) savaştığı söylenebilir. Ne var ki söz konusu usçuluk, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı süresindeki, araçsız müdrikeye (anlık) ilişkin sorunları göz önüne almayan usçuluktur. Psikanalizin keşfi "usçuluğun krizini" ifade eden bir görünüm değil, fakat gerçeğin tüm esin kaynaklarını yadsımaksızın göz önüne alan gerçek bir usçuluğun başarısıdır. Bu anlamda sanat, psikanalizin en önemli uğraşı alanlarından, insanı yakından tanımaya yönelik en verimli kaynaklarından birisidir.

Sanatın, psikanaliz için çok verimli bir kaynak oluşturduğu kuşkusuz. Aynı şeyin simetrik olarak sanat için de söz konusu olduğu söylenemez. Sanat yapıtının psikanalitik olarak ele alınışında, "serbest çağrışım" üzerine dayanılmadığı için çok daha zengin bilgi almanın mümkün olmadığı ileri sürülebilir. Bu anlamdaki girişimler çoğunlukla sanatçının biyografisi ve özellikle patografisi üzerine dayanmaktadır. Sanatçının yapıtına psikanalitik bir yaklaşım çoğunlukla, itilmiş, bastırılmış içtepisel çatışmaların ortaya çıkarılması üzerine dayanır. İçerdiği biyografik veriler aracılığıyla sanat yapıtının patojen öğelerini ortaya çıkarmak demek oluyor

bir bakıma, böyle bir yaklaşım. Buna göre, sanatçının kişiliğiyle, yapıtın içerikleri arasında bir ilişki kurmak suretiyle, neden bazı temaların daha önemli bir yer tuttuğunu anlamak mümkün olabilecektir. Bu hususta dayanılan temel ilke, bilinçdışının bir olaydan, ona arzu (*désir*) fantazmını sembolize eden bir rol oynatmak üzere yararlandığıdır.

Resim sanatına psikanalitik yaklaşım konusunu ele alırken, bir noktanın özellikle açıklanmasına gerek duyulacaktır sanıyorum. Böylece, psikanalitik yöntemin uygulanması olarak tanımlanmış "uygulamalı psikanaliz"den farklı olarak, D. Lagache'ın (1966) önerisi doğrultusunda, psikanalitik kuramın epistemolojik kullanımına yöneliyoruz. Bir yandan piktüral objenin karakterleri, diğer yandan yapıtı gerçekleştirenin davranımları, vaziyet alışları araştırmalarımızda yer alıyor. Veriler var ve güvenilir olduğu takdirde, sanırım bu ilişki kurma prosedürü amacına ulaşabilecektir. Charpy'nin (1976) benimsediği, benim de esinlendiğim bu girişim, uygulamalı psikanalizi "özellikle psikanalitik araştırmaların yokluğunda, insan bilimlerine psikanalitik anlayışların uygulanması" olarak tanımlayan yaklaşıma dayanmaktadır.

Böyle bir yaklaşım için, ressamların vaziyet alışları özel kaynaklarla elde edilir. Örneğin görüşme, ressam hakkındaki her türlü yazılı belge ya da gerçekleştirilen piktüral objenin karakteristikleri. Eğer ressam yaşıyor ve de kendisine açıklandığında kabul ediyorsa, ben ayrıca klinikte kullanılan projektif testleri de uygularım: Örneğin Rorschach, T.A.T., Koch Ağaç Testi, Rosensweigh Engelleme Testi, Wartegg-Biedma Testi, M.M.P.I. (çok yönlü kişilik envanteri), Beck Umutsuzluk Ölçeği, Jean Le Men D10 Testi ve pek çok kişisel görüşme. Bu kitapta yer alan tüm sanatçılara, bu yöntemle yaklaşılmıştır.

Eğer sanatçı hayatta değilse, onu da biyografik ve bibliyografik araştırmalar eşliğinde ele almak ve tüm eserlerini psikanalitik açıdan incelemek yolunu seçiyoruz ve öneriyoruz.

Gerek bilim adamı, gerekse sanatçı öncelikle, kendi iç gerçekliği ile dış gerçeklik arasında, bir yaratıcılık (*créativité*) eylemini gerçekleştirmeye başlar.

Anlamı ve kapsamı ne olursa olsun, neyi gözler ya da açığa vurursa vursun, "yaşantı" vardır. Yaşantının bazen yüceltilmiş, yoğunlaştırılmış kısmıyla karşılaşırız; bazen de agresif, sönük, bitkin bulabiliriz araştırdığımız kişiyi. Sanata düşen görev, insan yaşamını olumlu ve canlı kılabilmektir. "Sanat, yaşamı bütün katmanlarında ele alarak, insana bir anlam yüklemiş olur."[1] Böylece "psikanaliz ve sanat beraberliği", bize dünyayı, alışılagelmiş yöntemlerden çok daha iyi sezdirir.[2]

Sanatçılara Uygulanan Testler

Sanat ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi bilimsel bir temele dayandırmak amacıyla, görüştüğüm sanatçılara bazı testler de uyguladım. Bu testler hakkında kısa bir önbilginin yararlı olacağına inanıyorum.

1- Minnesota Çok Yönlü Kişilik Envanteri (M.M.P.I.)

Psikiyatri kliniklerinde de kullanılan bu test 565 soru içeriyor. Süje, bu soruları "Doğru-Yanlış" prensibine uyarak değerlendiriyor. Verilen yanıtların hangi kişilik özelliklerini yansıttığını saptayan klinik psikolog, böylece kişinin iç dünyasına ilişkin şemasını belirlemiş oluyor.

2- Rorschach Testi

Projektif Testlerin en önemlisi olan Rorschach, Zürih doğumlu Hermann Rorschach (1884-1922) tarafından keşfedilmiştir. Resim profesörü olan babasının çok etkisinde kalan Rorschach, mürekkep lekelerinden oluşmuş kartların detaylı yorumundan giderek (Form, Renk, Genel Detay-Küçük Detay, Kinestezi, Orijinal-Banal), kişinin en derin kişisel katmanlarına ulaşabilmiştir.

---

1 I. Edman, *Sanat ve İnsan*, 1977.

2 J. Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, 1971.

3- T.A.T. (Thematic Apperception Test- Öyküsel Algı Testi)

1943'te Murray tarafından yayımlanmıştır. T.A.T.'nin keşfedilmesine ilişkin ilk çalışmaların, Freud'un bile çok öncesine dayandığını söyleyebiliriz. Burckhardt, sanatçıların eserlerini böyle bir bakışla anlatmaya çalışmış; Freud da, Goethe'nin *Werther*'ini, *Kral Oidipus* ve *Hamlet*'i bu incelemelerden yola çıkarak yorumlamaya yönelmiştir.

T.A.T. Testi 20 karttan oluşmuştur. Uygulama, onar karttan olmak üzere iki kez uygulanır. Uygulama koşulları (Kadın-Erkek-Erkek Çocuk-Kız Çocuk) gibi ayrıntılara dayandığı gibi, ayrım yapmaksızın her süjeye yönelik de olabilir. Süje, her karta ilişkin bir öykü anlatacak, klinik psikolog da bu öykülerin yorumlarından giderek, kişinin bilinçdışı yapısını keşfedebilecektir.

4- Jean Le Men'in D10 (on desen) Testi

Bu test figüratif mekân ile kişilik yapısı arasında var olan ilişkiyi ifade eden orijinal bir klinik araştırma yöntemidir. Bilindiği gibi, kişiliğin motor, duygusal ve zihinsel yanları, fizyolojik olmaktan daha çok psişik bir anlam taşımaktadır. Metafizikçilerin, şairlerin, filozofların, tek biçimli (*uniforme*) ve homojen bir "mekân" anlayışına her zaman karşı olduklarını biliyoruz. Heidegger'in de altını çizdiği gibi, "mekân"da ne yok ki: inen, çıkan yollar, dinsel görüşlerle tasarlanmış yerler, anılarımızla ayrı bir anlam kazanmış mekânlar... *L'espace euclidien* (Öklid Mekânı) görüşü, Einstein ve diğer modern fizikçilerden sonra geride kalmıştır. Artık araştırmalarda duygusal ve sosyo-dramatik bir mekânı da hesaba katmak şart olmuştur.

J. Le Men D10 Testi için süjeye 21 cm x 27 cm ölçülerinde bir kâğıt verilir ve kâğıdın üstünde yazılı on deseni içeren bir resim çizmesi istenir: bir adam, bir yol, bir kadın, dağlar, bir erkek çocuk, bir ev, bir kız çocuk, bir nehir, bir hayvan, bir taşıt.

Süje çizimi bitirince, kendisine şu sorular sorulur: Buradaki kişiler, birbirlerini tanıyorlar mı? Tanıyorlarsa, aralarında nasıl bir ilişki var? Şu anda ne yapıyorlar; ne düşünüyorlar? vb.

Bu bilgilerin psikanalitik yorumlanması, klinik psikologa güvenilir sonuçlar sunacaktır. Süjenin aile mekânına ilişkin duygusal yapısını, bu projektif yol aracılığıyla daha iyi keşfetmek mümkün olacaktır.

5- Charles Koch'un Ağaç Testi

Bu test, Ağaç resmi aracılığıyla psikolojik bir teşhis yapma amacını taşır.

Ağaç, insan varlığının sembolik ifadesidir bir anlamda. Nasıl ayna, ona bakan kişiyi, nesneyi aynen yansıtıyorsa, Ağaç da söz konusu kişinin aynasıdır. A. Rosenberg'in söylediği gibi, süje tarafından çizilen bir resim de onun iç dünyasının aynası olacaktır.

6- Diğer Testler ve Yöntemler

Gerektiğinde ilave olarak, Evlilikte Uyum Ölçeği (E.U.Ö.), Beck Umutsuzluk Ölçeği gibi testler de kullanılabilir.

Ayrıca, sanatçının çocukluk, aile, okul, çalışma fotoğrafları da gözden geçirilir. Bu, tamamen sübjektif bir yol olsa da, süjenin içrel yapısını keşfetmek konusunda pek çok kez yardımcı olmuştur.

Teşekkür

Bu kitabın hazırlanmasında ve basılmasında pek çok dostumun emeği geçti:

İş Bankası Kültür Yayınları'nın ve editör Ali Berktay'ın, *Cumhuriyet* gazetesi yazarlarından, sanatçı Ayşe Emel Mesci'nin destekleri olmasa *Sanatta Psikanaliz* yayımlanamazdı.

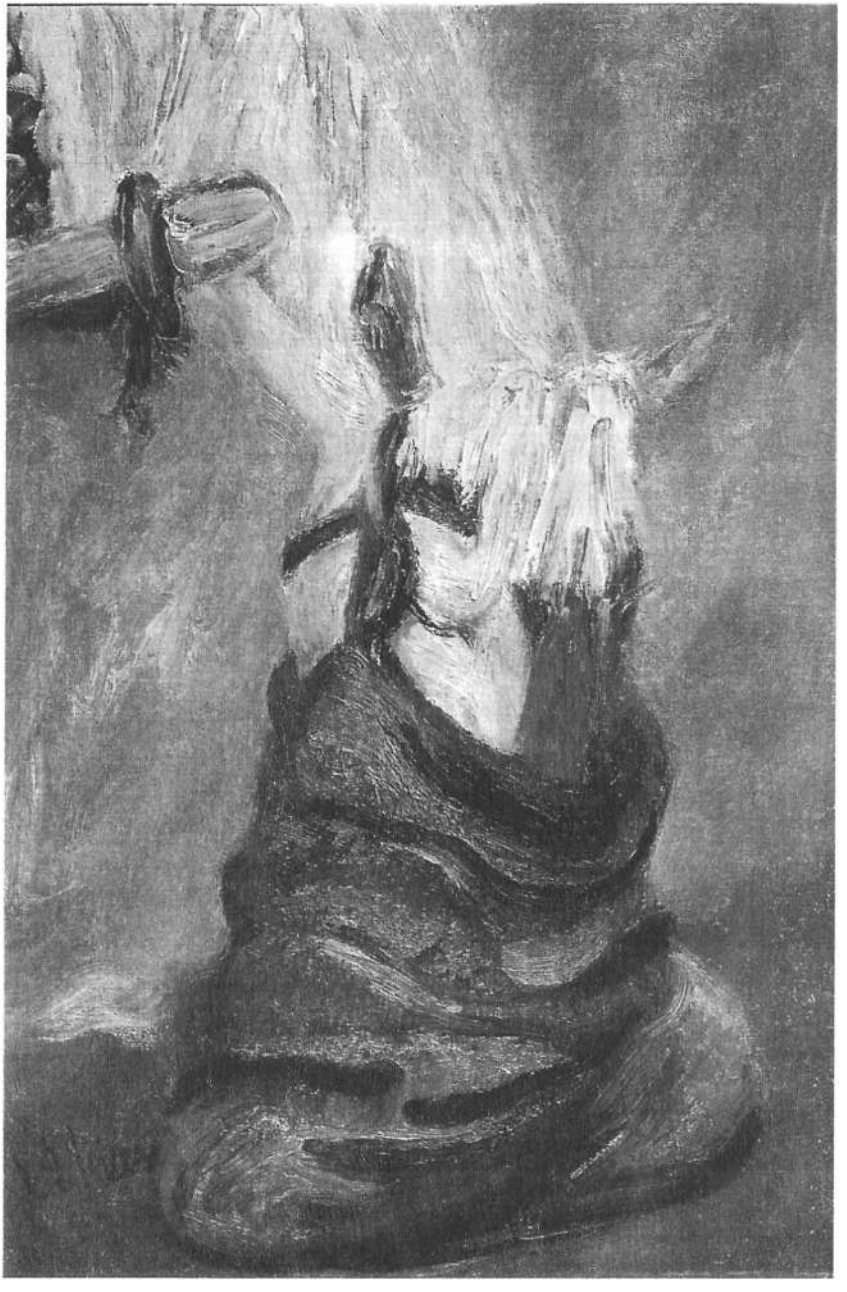
Kitapta yer alan çalışmalarımı büyük bir titizlikle basan ve bu konuda bana anlayış gösteren *Artist* dergisinin sahibi Dağhan Özil, genel yayın yönetmeni Prof. Kaya Özsezgin ve yazı işleri müdürü Arzu Mildan'ın değerli katkılarını ömür boyu şükranla anacağım.

Daha önce yazılarıma olanak sağlayan *Gösteri, Sanat Çevresi, Sanat Rehberi, Sanat Olayı* dergilerine de teşekkürlerimi tekrarlıyorum.

Yıllardır beni galerilerine davet eden ve "Açılış konuşmaları" yapmama olanak sağlayan Mi-Ge Art Sanat Galerisi sahibi Mine Özman ve Turkuvaz Galerisi sahibi Taylan Tegin başta olmak üzere, Ankara'daki diğer sanat galerilerini de gündeme getirmek istiyorum: Dışişleri Bakanlığı Dim-Der, Armoni, Galeri Nev, Siyah-Beyaz, Nurol, Bude, Soyut, Batıbirlik, M. Ayaz, Ankara Beyaz-Sanat, Krişna, Valör, Taklantika; bu galerilerin mensuplarını her zaman teşekkürle anıyorum.

Yazılarımın yayına hazırlanmasında, gerekli yerlere gönderilmesinde büyük bir içtenlikle çalışan, her zaman sevgiyle yanımda olan Şeyda Başlı ve Azim Koçhisar'a; yazıların kitaplaştırılmasında büyük emeği geçen Filiz Özkan'a da sonsuz teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunuyorum.

Çalışmalarım ve araştırmalarım için tüm olanaklarını esirgemeden bana sunan değerli sanatçılarımıza neler borçlu olduğumu o kadar iyi biliyorum ki! Evimin her köşesi, onların tablolarıyla, heykelleriyle bir anlam kazanıyor. Onları yaşıyorum her an, onlar benim "dostlarım".



Arayışlar İçinde Bir Sanatçı: Orhan Peker

Beşiktaş Belediyesi ve Kıymet Giray'ın işbirliği sayesinde, İstanbul, Nisan 2006'da olağanüstü bir sanat şenliği yaşadı: Orhan Peker resim sergisi ve Orhan Peker için hazırlanmış bir kitap. Bu konuda hizmeti geçenlere binlerce teşekkür, sevgi ve saygı.

Bu çalışmalar eşliğinde, geçmişin yıllar öncesi katmanlarına döndüm ben de ve oradan sesleniyorum sizlere.

"Josef Albers'i niçin yakın buluyorum kendime bilir misin? Sürekli arayış içinde olduğu için. Kare düzenine sağladığı çeşitleme sanatçının kendi belirlediği sınırlar içinde biçim, renk ve mekân ögelerinin en zengin örüntüleri. 'Kareye saygısı'ndan, belli bir yere varmış görünüyor. Oysa kare bile son durağı değil. Bir yere varılırsa biter o iş. Daha bilinmeyenlere doğru yol almak, sürekli aramak." (Peker'le görüşmeden)

Orhan Peker'i, rahmetli aziz dostum Dündar Elbruz aracılığıyla tanımıştım 1956'da. Zaman zaman öfkeli, saldırgan; zaman zaman müşfik, yumuşak, sevgi dolu. Hele sanat konuları açılınca acımasız.

Orhan Peker'i yitireli altı yıl olmuş. Ne kadar çabuk geçiyor zaman. Daha dün Ayvalık'taki yalıda söyleşiyorduk, masa başında.

Dün dediğim 30 Ağustos 1976. Ankara'dan eşyasını getirtmişti. Masif ağaçtan, kocaman bir masa. Neler yok ki üzerinde, çok sevdiği ayçiçeği. Sonra rakısı, ekmeği, beyazpeyniri.

Bu söyleşiyi iki görüşme daha izliyor, kişiliğin açıklanmasına değgin iki projektif test uygulamak için: Rorschach ve T.A.T. testleri.

Freud, psikanalize ilişkin konferanslarından altıncısında, başlangıçta bir sağaltım yöntemi olarak ortaya çıkan psikanalitik kuramın gerçekte felsefe, din ve sanat sorunlarının çözülmesine de yol açtığını söylemiştir. Ona göre sanatçılar, yeryüzü ile gökyüzü arasında, alışılagelmiş bilişsel donanımımızla asla varamayacağımız gerçeklikleri bilirler, bize bilinçdışının gizemli kapılarını açarlar.

Sanat yapıtlarıyla sanatçının içsel arayışları arasındaki ilişki hiçbir zaman rastlantısal değildir. Doğduğu günden başlayarak insanoğlunun gerçekleştirdiği her eylem, her ürün, onun yaşam serüveninden izler taşır. Yukarıda sözünü ettiğimiz projektif testlerin temelini oluşturan "projeksiyon", yansıtma anlamına gelir. Yani, insanın, kendi içinde geçeni, kendi derin katlarındaki gizli gereksinimleri dış evrene yansıtması.

Rorschach test materyali beşi renksiz (siyah), ikisi siyah-kırmızı ve üçü çok renkli olmak üzere simetrik mürekkep lekeler içeren on karttan oluşmuştur. Birey, kendisine teker teker gösterilen bu kartlarda neler görmüş olduğunu anlatacaktır.

A. Murray'in T.A.T. simgesiyle ifade edilen Öyküsel Algı Testi'nde ise, değişik yorumlara açık, yirmi resim vardır. İki seansta uygulanmak üzere düzenlenen testin her bir kartı için bir öykü anlatılması söz konusudur. T.A.T.'in varsayımına göre birey, anlattığı öyküdeki kahraman veya kahramanlar aracılığıyla, kendi bilinçdışı gereksinimlerini ifade edecek ve içinde yaşadığı çevre kuvvetlerini, diğer insanların tutumlarını nasıl algıladığını yansıtacaktır.

Orhan Peker'in her iki teste değgin yanıtlarından giderek elde ettiğim verileri sırasıyla sunmak yerine, konuyla bağlantısı içinde yeri geldikçe örnek olarak vermeyi uygun buldum. Bu verilere, Orhan'ın ölümünden sonra ilk eşi Özden Erdem ile yaptığım görüş-

me ve Adnan Benk, Şahap Sıtkı, Kaya Özsezgin'in onun hakkında yazdıkları, Beral ve Teoman Madra ile önceki yıllarda, sohbet anlamında yaptığım görüşmeler eşlik edecektir. Peker, üç saat süren söyleşi sırasında, sanat konusunda düşündüklerine de büyük yer ayırdı. Dahası, yaşam serüveni ile B. R. Eyüboğlu, Münihli ressam Franz Munch, Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsiley, Mark Tobey, Yves Klein, Oskar Kokoschka ve daha birçokları iç içe girdiler. Böylece kendilik serüveni ile sanat anlayışı ayrılmaz bir bütün oluşturdu. Yazının bütünlüğünü bozan benim. Kendime göre bir düzenleme yaptım, yorumları daha açık seçik kılabilmek için. Bu nedenle, Orhan'ın sanat hakkındaki ilginç görüşlerini, incelemenin son bölümüne bıraktım.

"1927'de Trabzon'da doğmuşum. Nüfus kâğıdımda Kânun-u Sani diyor, anneme sordum, Mayıs'ın ikinci yarısıymış. Ben şahsen İkizler burcundanım. Bazen burnumdan soluyacak kadar öfkeli olurum, gözüm hiçbir şeyi görmez, kırar dökerim, dövmelere varır kızgınlığım. Bazen de son derece müşfik, yumuşak, yaptıklarını hatırlamayan, hatırlayabiliyorsa pişman, ezik bir Orhan. Elli yıldır peşimi bırakmadı bu duygular. Burcumun etkisi herhalde. Ruhbilimciler inanır mı, bilmem ama..." (Peker'le görüşmeden)

"Orhan'la 1967'de tanışmıştık. Grafik sanatçısıydım ben de. Almanya'dan yeni dönmüştüm. Doğuş Galerisi'nde açacağım bir sergi nedeniyle başlayan tanışıklık, ikinci ya da üçüncü buluşma sonunda evlilik kararına dönüştü. Evlendik. Çok güç koşullar içinde yedi yıl süren bu beraberliğin kuşkusuz unutulmaz, güzel yanları var. Ona sevgim ve saygım sonsuz. Ne var ki, bekârlık günlerine ilişkin alışkanlıklarından kopamadı. Arkadaşlarıyla beraber olduğu, içtiği gecelerin dönüşü inanılmaz saldırgan davranışlar gösterir, kırar döker ve ertesi sabah hiçbir şey hatırlamazdı. Pişman olur, özür diler, söz verirdi bu tür olayların bir kez daha tekrarlanmayacağına. Elinde değildi. Giderek sıklaşan uyumsuzluklar, birbirimize zarar verebileceğimiz izlenimini verdiği için, oturduk, konuştuk ve uygarca ayrıldık." (Özden Erdem'le görüşmeden)

"Judo yapan iki insan. Biri diğerini alt edecek sonunda. Yukarıdaki kırmızıya bir anlam veremedim. Şu ortadaki beyaz kısım, çok sevdiğim çam ağaçlarının kozalaklarına benziyor." (Rorschach, II. Kart)

"Delikanlı çok üzgün. Bir kızgınlık anında babasını bıçaklamış. Fakat şimdi çok pişman." Soruyorum: "Bu öykünün sonu nasıl bitiyor?" "Baba iyileşecek. Fakat hastaneden dönerken, her ikisi de bir otomobil kazasında ölecekler." (T.A.T., VIII. BM Kartı)

Rorschach'ın ikinci kartına verilen cevap, Orhan'ın kişiliğine egemen olan tepilerin antinomik niteliğini açıkça ortaya koyuyor. Beyaz kısmın yorumu (Db1) ve kırmızı lekeye değgin yanıt, beyaz ve kırmızı şoklarından söz edebileceğimizi gösteriyor. Violet-Canil ve Canivet, bu olaya "içtepisel anksiyete" adını veriyorlar. Araştırmacıların pek çoğu II. kartın "saldırganlık" kartı olduğunu ifade etmektedirler. Ben'in, Ben-dışındaki "diğeri" (*autrui*) tarafından tehdit edilmesi kaygısı, röfule edilmiş libidinal tepilerin ortaya çıkmasına ve saldırgan bir davranış göstermeye yol açar. Böylece, II. kart, saldırgan tepilerin temelindeki güvensizlik duygusunu yansıtır. Araştırmacılar, II. kartın anne-çocuk ilişkileri açısından anlamlı olduğunu ortaya koymuştur.

T.A.T. Testi'nin VIII. BM Kartına verilen yanıt, Ben'in baba figürü tarafından tehdit edilmiş olduğunu gösteriyor. Babaya karşı duyulan agresif duygular kontrol altına alınamamış, saldırganlığın yol açtığı "yıkıcılık-suçluluk" ikilemi çift doyumla son bulmuştur: Baba'nın (bu kez kaza sonucu) ve Oğlan'ın (kendini cezalandırma) ölümleri.

Peker'in kişilik dinamiğini açıklaması açısından bu iki yanıt çok büyük önem taşıyor. Yorum yapmadan önce, diğer verilerden yardım almak istiyorum:

"Babam tüccardı. Mandıra sahibi bir adam. Peynir ticareti yapardı. Bekâroğlu derlerdi. Bekâr'ın çocuğu olur mu? Bekâr, bikâr, yani kârsız demek. Kârsız da değildi ya. Dört kız kardeşten sonra tek erkek çocuk. Çocukluğum çok müreffeh geçti. Babama kızardım, neden ticaretle uğraşıyor falan diye. Annem, Trabzon'da ilk yayınevini kuran bir aileden gelir. Soyluydu, güzeldi. Ya da ben gü-

zel diye anımsıyorum... En büyük ablamın evlendiği günü hatırlıyorum, dünya yıkıldı sanki başıma. Kızgınlığım sonsuzdu. İhanete uğramış gibi yaşadım olayı." (Peker'le görüşmeden)

"Ortaokuldan itibaren Orhan evden ayrılmış ve yatılı olarak Avusturya Lisesi'ne gitmiş. Annesine çok bağlı olduğunu sanmıyorum. Hatta hayret etmişimdir, annesinin ölümüne olağan bir tepki bile göstermemiştir. Büyük ablasının düğününde ne kadar acı çektiğini, küsüp ortalara çıkmadığını anlatırdı hep. Unutamadığı acılar içinde bir de dedesinin (baba tarafından) ağaç üzerine çıkarak etrafa tabanca ile ateş etmesi. Zorla indirirlermiş büyükbabayı ağaçtan. O yüzden Orhan, tabancadan, bir başkasının kendisine saldırması ihtimalinden hep ürkmüştür." (Özden Erdem ile görüşmeden)

"Çok disiplinli yetiştirildim. Annem ve babam disiplinden yana olmuşlardır her zaman. Sonra Avusturya Lisesi. Annemi, babamı aratmadılar orada doğrusu." (Peker'le görüşmeden)

Orhan'ın, Cornelius'a, ilk Avrupa yolculuğuna ilişkin izlenimlerini yazdığı mektuptan alınmış şu tümce, onun disiplin olayını nasıl yaşadığını göstermekte: "Her şeyden çok şu; disiplin denilen beladan kurtuldum."

Orhan, Rorschach'ın bir sürpriz ve risk kartı olan I. kartına da, II. kartı destekleyen bir yanıt vermiştir: "Kart bütünüyle, sanırım bir yarasaya benziyor. Bir yengeç de olabilir. Şu kıskaçlarından çıkardım yengeç olduğunu. Japon adalarının kıyısında yalnızlık duyguları içinde bir yengeççik."

II. kart kendi içinde iki yanıt içeriyor. İlk cevabın uyumlu olmasına karşın, ikinci cevap orijinal, fakat şekil itibariyle uyumsuz ve konfabüle bir nitelik taşımaktadır. Bu verilere dayanarak, Orhan'ın bir risk, sorumluluk gerektiren bir durum karşısında, "diğeri"ne iyi bir izlenim vermeye çalıştığı ve bir süre sonra kendi Ben'inin tehdit edilmesi duygusunu yaşayarak paniğe kapıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca, Loosli-Usteri'nin, I. kartı "Baba" kartı olarak nitelendirmesi göz önüne alınacak olursa, söz konusu saldırganlığın "Baba figürü" ile ilişkili olduğu yorumunda bulunabiliriz. "Kendi"nin onaylanması ve "kendi"ne güven sorunlarının odak-

landığı I. kart, bireyin nevrotik kişiliğini belirleyecek güçtedir. Nevrotik kişi, hayatı seviyor görüntüsünün altında mutsuz, kaygılı, çevresiyle olan ilişkilerinde uyumsuz ve bilinçdışı suçluluk duyguları yaşayan bir kimsedir. Nevrotik kişi, güvensizlik ve çaresizlik duyguları nedeniyle Ben'inin bütünlüğünü korumaktan başka bir şey düşünmez, bencildir. Bazı durumlarda da derinden hissettiği yetmezlik duyguları nedeniyle dış dünyayı düşman olarak algılar ve bu düşman saydığı kişilere karşı kendini korumak için saldırgandır, kavgacıdır. İçindeki birikmiş öfke, "suçlandırıcı" nitelik taşıdığı için bazen de karşı tepki mekanizmasını kullanarak insanları sevdiğinden söz eder.

"Hayatı seviyorum, sanatı seviyorum ve bütün pisliklerine rağmen insanları seviyorum."

Oysa sevgi, insan tabiatının bir parçası olarak değil, bireyin doğduğu andan başlayarak önce ana babasıyla ve daha sonra çevresiyle süregelen etkileşiminin ve buna bağlı öğrenme süreçlerinin bir ürünüdür.

Nevrotik kişi, yetersizlik, çaresizlik duygularından kurtulmak amacıyla güçlü bir eş arar kendine. Böylece yaşamı güvenlik altına alınacaktır. Ne var ki, nevrotik kişinin bu isteği gerçekleşmiş olsa bile, kısa bir süre sonra beraberlik umutsuzlukla sonuçlanır. Aradan çok zaman geçmedi. Aradığı hayal kızı buldu Orhan. Evlendiler. Genç kız iyi bir eğitim görmüştü Almanya'da. İlk sıralar Orhan çalıştırmadı karısını. Ama, işinin erbabı bir genç kadını evde tutmak zordu. Sonunda bir yere girdi, sevildi, beğenildi. Böylece biraz burnu büyüdü.

Orhan'la konuşmayı sürdürüyoruz:

"Kuşağımın içinde en geç evlenen benim, daha doğrusu evlenmeyeni."

"Yani şimdi, Gönül Hanım'la evli değil misin?"

"O, benim ressam ve Orhan Peker olduğumu bile bilmez. Ama üstüme kanat germiş olduğunu hissediyorum."

"Nasıl yani?"

"Günlük yaşamın gerektirdiklerini yerine getirmekte usta olduğu söylenebilir. Şimdilik bu da bana yetiyor."

"Peki, Özden'le beraberliğinizi niçin sürdüremediniz?"

"Yanlışlık şurada. Çocuğumdu o benim ve hiç büyümedi. Oysa bir kadın güçlü olmalı değil mi? Gerçekte Özden'i çok sevmiş olduğumu söylemek isterim. Çok da çektirdim kıza, o başka."

"İkinci eşin güçlü mü peki?"

"Vallahi görünüş itibariyle öyle: Ben ufak tefek ve o iri yarı. Yanında çocuk gibi kalıyorum."

"Annen gibi mi demek istiyorsun?"

Başka bir gün de dikkatini çekiyorum Orhan'ın, ikinci eşinin portresindeki iri göğüslerle, son zamanlarda çizdiği güvercinlerin yumuşak ve kabarık göğüsleri arasındaki benzerliğe. Şahap Sıtkı'nın "Boyuna arayan, yitiğini hiçbir zaman bulamamış..." sözleri açıklığa kavuşuyor böylece.

Yalnız, yeri gelmişken, Şahap Sıtkı'nın, Orhan'ın ikinci evliliğinden söz ederken, "Varlıklı diye evlendiği hanım öyle çıkmadı" yargısına katılmadığıma; üstelik bu görüşün kitabın dokuzuncu sayfasında yer alan "Para denen şeyden her zaman tiksinmiştir" tümcesiyle de hiç uyuşmadığına değinmek isterim. "Paranın pekâlâ kimi işlere yarayabileceğini anlamakta gecikmemiş" olsa bile, Orhan Peker kendini koruyacak, güçlü kılacak, arkaik anne imajının peşindeydi, "anne"sini arıyordu sürekli. "Tüm-erkli (*toute-puissante*) anne diye evlendiği hanım öyle çıkmadı" denebilir olsa olsa.

Davranışlarının sürekli doyumsuzlukla sonuçlanmasına karşın, nevrotik kişinin yaşam biçimi, bir kısırdöngü içinde tekrarlanır durur. Bu çelişkiyi Rorschach Testi'nin I. ve II. kartlarına değgin cevaplarda açıkça görüyoruz. Sevgiyi yitirme anksiyetesi veya daha çok narsisistik desteğin yitirilmesinden doğan anksiyete, süperego'nun desteğini yitirme anksiyetesine ve korku, suçluluk duygusuna dönüşür.

Bochner ve Halpern, Rorschach'ın IV. kartında "otorite" simgesi görürler. Keza, Pechoux ve Mohr, baba ile çatışmaları olanlarda, örneğin ergenlerde, bu karta verilen yanıtların çok anlamlı olduğunu söylerler. Peker, bu kartı şöyle yanıtlıyor: "Baş kısmı aşağıda olmak üzere yukarıya doğru uzatırsam bir çizgi halinde, bel-

kemiğine benzediğini söyleyebilirim. Bütünüyle de asılmış bir adamın son can çekişmesi anı. Ayakları ihtilaç içinde."

Bu olumsuz ve anatomik içerikli cevapta, "baba figürü"ne ilişkin sorunların yoğunluğuna tanık oluyoruz. Karta verilen ikinci cevabın kıyıcı ve yıkıcı yanı, yukarıdaki yorumu destekliyor. Söz konusu yorumun, T.A.T. Testi'ne nasıl yansıdığını görelim: "Keman öğrenmek isteyen bir çocuk. Keman babasına ait olduğu için eline alıp bir denemeye girişemiyor. Babası da bu iş için para harcamak istemiyor. Hasis bir adam anlaşılan. Ama çocuk ne yapıp yapıp çok uzaklara gidecek ve keman çalmasını öğrenecek." (T.A.T. I. kart)

"Havadan, gökyüzünden bir çekinmesi var Peker'in. Olsun. Kişilik dediğimiz, birtakım çekinmelerin, korkuların bileşimi değil mi? Ele aldığı konu bir ışık-gölge olgusunda siliniverir korkusuyla görüş açısını daralttıkça daraltıyor." Adnan Benk'ten aldığımız bu tümceler, "baba figürü" ile "gökyüzü" simgesi arasındaki çağrışımı haklı çıkaracak niteliktedir.

Aşk ve yalnızlık konularının özel bir yeri var Orhan Peker'de. Ne var ki, bu hususta söyleyeceklerimiz de bir anlamda, yukarıda sözü edilen yorumla buluşacaktır: "Hayatımda aşk çok önemli bir rol oynamıştır. Kendimi bildim bileli âşığım ben. Ufak tefek, esmer, kara kızları severdim. Annemin tarafında tatlı bir esmerlik vardır. Hiç kimsenin beğenmediklerini, çirkinleri seçerdim. Onlara, başkalarına inat güzel derdim." (Peker'le görüşmeden)

"Tanışmamızdan çok az bir süre sonra Orhan evlenme teklif etti bana. Beni sevdiğini biliyordum. Ne var ki, çok içtiği zamanlar –evli olmamıza rağmen– başkalarına da evlenme teklif ettiğini, âşık olduğundan söz ettiğini gördüm. Ve sabah uyandığında hiçbir şey hatırlamazdı. Bu tavır, onda, karşısındakine bir şey vermek, iltifat etmek anlamına gelirdi, sanırım." (Özden Erdem'le konuşmadan)

"İstanbul'da bir kız tanımıştım. İlk tanıdığım kızdı. Şile'de bir geceyi birlikte geçirdik. Fener ışığını seyrediyorduk ve ben, fenerin ışığı döndükçe bu ışıkta bir babamın başını görüyordum, bir de köpek başı. Ekspresyonizm işte budur bence: Dalın içinde kuş,

kuşta dal, fener ışığında köpek görmek." (Peker'le görüşmeden)

"Avusturyalı bir Yahudi kadından çocuğum var sanıyorum. 1967'lerde. Saçları zencefilli, gözleri hulyalı, savaş artığı bir kadındı. Yatmadan önce yaralarını gösterdi bana, savaştan hatıra. Hitler'in mezarına işemek en büyük tutkusuydu ve yaraları saçlarından daha güzeldi." (Peker'le görüşmeden)

"Orhan Peker, geçen yıl Ankara'da düzenlediği sergisi sırasında bir kâğıda şöyle bir tümce çiziktirmişti: 'Aşktan öldü, desinler dostlar bizi anarken.' Gerçekten de bir aşk adamıdır Orhan Peker... Her şeyin sevmekle, hem de tutku ölçüsünde sevmekle başladığına yürekten inanmıştı bir kez."

"Aşk demişken o konuya da dokunalım biraz. Ben, bilirsin, yüreği kocaman adamları severim. Nice yıllar önce, 'Aşksız geçen her günü kurşuna dizmeli' der dururdum. Öylesine yaşanmış günlerimde hep yitirilmiş, kırılmış bir şey vardı. Oysa sonraları, bu insafsız konunun içinde düşe kalka yüreğim yoruldu, yoruluverdi. Burada onca tanıdıklarıma da baktım. Genel durum hiç de parlak değil. İnsanların çoğu geçmişlerinin (mazilerinin) köpeği. [...] Gerçek aşkın yerini korkulu buluşmalar ya da birtakım hesaplar alıyor. Bizimkilere gelince... Durumu sen de biliyorsun." (Orhan'ın, Şahap Sıtkı'ya yazdığı mektuptan alıntı)

"Kadından yana talihinin pek yaver olmadığını söyler dururdu ya, yalandı bu... Oysa, Orhan kadar kadınlarca sevilmiş pek az insan tanıyorum."

Yalnızlık konusuna gelince:

"Her sanatçı yalnızdır, diyorum, yalnız bir çocuktur. Ve yalnız olmalıdır. Egosantrizm belki ama, şöyle bir şey: Picasso çalışırken Jacqueline yanında değildir. Bunu egoistlik saymamalı. Sözünü ettiğim mutlak yalnızlık değil. Sevmek için uzaklaşmak, karısını sonradan öpebilmek için. Şairin '[y]okluğunda buldum seni' dediği gibi bir şey." (Peker'le görüşmeden)

"Peker, zamanla yalnızlığı mutlu bir alışkanlık, bir huy edindi."

Birçok durumlarda kişi iki olasılıkla karşı karşıya kalır: Ya etkin ve bağımsız olmak ve bunun karşılığını yalnızlık ve korunmamışlık duygusuyla ödemek ya da "birine ait" ve korunmuş olmak

(*omnipotens*) ve bunun bedelini bağımsızlığını yitirerek ödemek. Peker'e ilişkin yalnızlığın, bağımsız bir nitelik taşımaktan çok, bağımlı kişiliğinden kaynaklanan anksiyeteye karşı bir savunma anlamı taşıdığı söylenebilir. Yalnızlık ve arkadaşlık ya da yalnızlık ve bağımlı sevgi birbirine karşıt tepkilerdir. Buna ikizli duygular da (*ambivalence*) denebilir. Karşıt tepkiler basit süreçler değillerdir. Bunlar birbiriyle ilintili davranış örüntüleridir. Tüm kişiliği etkileyen, değiştiren ve belirli bir kişilik doğuran savunmalardır. İçgüdüsel tehlike karşısında Ben, kişiliğe özgü tutumları hemen değiştirip uyum sağlamaya çalışır. Karşıt tepki mekanizmasını yaygın bir biçimde kullanan tüm kişilerde bu durumu görmek olasıdır. Örneğin, aşırı çapkın Don Juan, içinde duyduğu yetersizlik kaygısından kurtulmak için her gün yeni bir kadın peşinden koşacaktır. Karşıt tepkilerin temeli çocuklukta atılır. Çeşitli engellenmeler çocukta ikizli duygular doğurur. Onu seven, onu terk etmiştir, artık onu sevmiyordur ya da engelleyenin hem iyi yanları vardır hem de kötü yanları (iyi obje - kötü obje imajları). Özdeşleşme yapabilmek için güç bir durumda kalan çocuk, karşıt tepkiler geliştirmek suretiyle, ruhsal bütünlüğünü korumaya çalışır ve durmadan bir arayış içinde bulunur.

İnsanın kendi dışındakilere, yani dış objelere, ilgi duyması iki durum koyar ortaya: Bu objeler birey için ya tehdit ifade etmektedir ya da olası bir doyum. Gerçeklik ilkesinin gelişmesiyle, "Ben", gerçekliği objektif olarak yargıladığı ve eylemlerini ona uygun olarak yönettiği takdirde, kendisini tehditlere karşı daha iyi koruyabileceğini ve maksimum doyum sağlayabileceğini öğrenir. Nevrotik kişiler, bu yeteneği az çok kısıtlanmış kimselerdir, çünkü başlangıçtaki korkunun çoğu ve bunun sonucu yine başlangıçtaki hemen doyum bulması gerekli içgüdüsel isteklerin çoğu alıkonulmuştur. Bu kimselerin gerçeği değerlendirme olanakları azalmıştır. Nevrotik kişi için gerçek objeler, geçmişteki objelerin "transferans" temsilcileridir. Oysa gerçek anlamda sevgi, gerçek objeleri yani diğer insanları da kendimiz kadar sevebilmeyi gerektirir, fakat hiçbir zaman kendimiz yerine ya da çocuklukta yaşanan bir bağımlılık yerine değil. Sevgiye sahip olabileceği

umudunu taşıyan insan, ona sahip olduğunu sandığında boşluğa düşer ve sahip olabileceği yeni şeyler arar. Oysa sevgi, sahip olmak değil, beraberliğe yaşam katabilmek ve onu paylaşabilmektir. Bu anlamda, "hiç kimsenin beğenmediği, ufak tefek kızları" başkalarına inat sevmek, "savaş yaraları" var diye ya da "Hitler'in mezarına işeme tutkusu" olduğu için –Hitler'in baba figürünü temsil etmesi olanağı üzerinde durulmalı– âşık olmak veya sabah adlarını bile anımsayamayacağı kadınlarla beraber olmak, herhangi biriyle kendini koruyacak umudu ile evlenmek gerçek sevgiyle bağdaşabilir mi? Birini gerçekten sevmenin, Ben'in uzantısı değil de o olarak, o olduğunu bilerek sevmenin yolu, kendini kabul etmekten geçer. Kendine kıyarcasına içki içen bir kimsenin, öz varlığına ilişkin sorumlulukları yerine getirip de sevgi sorumluluğunu yüklenebilmesinden söz etmek olanaksızdır. Orhan Peker'in yaşamına ilişkin veriler bize onun Gerçek Sevgi'yi arayış içinde olduğunu göstermektedir.

Başlangıçta Ben, kendi dışında var olan bir objeden yoksundur. Ben'in dış dünyadan ayrılması, dereceli bir süreç sonucu oluşur. Başlangıçtaki objesiz durumdan bazı izler ya da hiç değilse onun özlemi (*oceanic feeling*, okyanussal duygu) daima kalır: "Avusturya Lisesi'nden gittim Akademi'ye, mücehhez olarak. B. R. Eyüboğlu şoke etti beni. Resim hakkında ne bildiğini hiç anlamamışımdır. Bize hep şiir anlattı. Bir de içki. İçkiye de o atölyede başladım. Ozanlar çevresinde. İçki en yakın arkadaşım benim. İçki içtiğim zaman sanki uçsuz bucaksız bir evren beni içine alır. Bir sonsuzluk duygusu."

"Metin Eyüboğlu ve Cevat Şakir bir akşam su ile içmeyi öğütlediler Çiçek Pazarı'nda. Rakıyı bir bardağa, suyu bir başka bardağa koydum ve sürekli susamış kediler gördüm bardağımda." (Peker'le görüşmeden)

Arkadaşlığa büyük önem veriyor Orhan Peker. Acaba bu, kendi tepilerinden veya bunlara verilecek cezalardan korkan nevrotik bir kişinin, başkası tarafından korunmanın (*omnipotens*) sağlanabildiği o elverişli durumu yeniden elde etmeye çalışması olarak yorumlanamaz mı:

"Son derece inandığım şeylerden biri de arkadaşlıktır. Örneğin Stefan Zweig ya da Knut Hamsun'da bulduğum şey. Arkadaş insanın en büyük gücüdür, bence." (Peker'le görüşmeden)

"Ne var ki, kişi dilerse dostların en vefalısını Orhan'da bulur... Göğsündeki yüreği hep dost çareler arardı."

Rorschach'ın IX. kartında şekillerin algılanmasına ilişkin güçlüğün yeniden gündeme geldiğini görürüz. Bilinçdışının derin katları bir kez daha sarsılmıştır... Böylece, anne imajına bağlı anksiyete yeniden kışkırtılmıştır. VIII. karta ait yüzeysel toplumsallık, IX. kartta "derin ve gerçek ilişki" anlamını kazanacaktır böylece. Bu karta Peker'in verdiği yanıtı izleyelim:

"Ortadaki şu beyaz kısım bana nedense ışıklı bir lambayı düşündürdü. Annemin yatak odasında böyle bir gece lambası olduğunu hatırlıyorum. Şu iki kısım da bir orman yangınını anımsatıyor. Yazları çamlarla çevrili Soğuksu'da geçirirdik. Nefis çamlar vardı, içinden çıkmak istemediğim. Ve korkardım hep yanar mı diye." (Rorschach, IX. Kart)

IX. karta verilen bu yanıt, sosyo-affektif (duyumsal-toplumsal) ilişkilerde Orhan'ın ne kadar duyarlı olduğunu ve bu açıdan, karşılaştığı güçlük karşısında hemen güvensiz bir tavır aldığını, kişisel betimlemelerle, ketlenmeden (*inhibition*) çıkmaya çalıştığını göstermektedir.

T.A.T.'nin VI. BM kartına verdiği cevap da bu yoruma eşlik etmekte:

"Ülkeyi kesin olarak terk etme kararını açıklamamış olmakla beraber annesi hissetmiş bunu. Kadıncağız, ta içinden sarsılıyor. Gitmekle gitmemek arasında bocalıyor genç adam."

"Öykü nasıl sonlanıyor?"

"Gitmesine gidecek belki. Ama yüreğinde derin bir sızı. Mutlu olabileceğini sanmıyorum."

Rorschach'ın X. kartı, sosyo-affektif dışadönüklüğün yeniden yankılanmasına yol açan bir karttır. IX. kartın güçlüğü son bulmuş, duygusallık adeta bir nefes almıştır. Güncel yaşam içinde ve diğer insanların izleyen bakışları altında, gerçekleştirilecek daha nice işler vardır. Bu karta verilen cevaplar, bireyin kendini onaylama derecelerini gösterir.

Peker bu kartı şöyle yanıtlıyor:

"Hep simetrik şekiller. Maviler, uzak bir ülkede yaşayan hayvanlara ait ayaklar. Aşağıdaki şu açık yeşil kısım uterus. Burada da daha büyük bir uterus. Şu aşağıdaki yeşil kısımlar kuğuya benziyor. Sarı olan kısımlarda da iki küçük insan başı görüyorum. Bütünüyle bakarsam Musorgskiy'in bir temi üzerine düzenlenmiş bir bale gösterisi. Dans ediyorlar."

Peker, X. karta verdiği yanıtta, önce durumu realize edememekte, kısa süreli bir kaygı geçirdikten sonra bir denge aramaya çalışmaktadır. Ne var ki, latant kaynaklı heyecanlar, özellikle cinselliğe ilişkin sorunlar (iki kez uterus yorumu), genel ketlenmeye (*inhibition générale*) yol açıyor. Yanıtın son bölümünde Peker'in, başlangıçtaki özgün ama olumsuz yorumlarından sonra birden olumlu-özgün ve devimsel (kinestezik) bir cevap vererek güçlüğü, yaratıcı bir iç zenginliği ile aşabildiğini görüyoruz. Bu duruma paralel yanıtı, T.A.T.'nin X. kartında izliyoruz: "Öğrenimi için oğluna elinden geleni yapan, özveride bulunan bir anne. Bu görülen, bir ayrılık sahnesi. Fakat her ikisi de zamanın güç de olsa geçeceğini biliyorlar. Delikanlı doktorasını gerçekleştirmek için gittiği Fransa'dan başarıyla dönecek ve mutlu bir yuva kuracak." VI. Rorschach kartı, Loosli-Usteri, Péchoux, Zangger gibi pek çok araştırmacı tarafından "cinsellik" kartı olarak tanımlanan, cinsel düzeyde derin bir yankılanışı içeren bir karttır. Genelde ele alındığında bu kart, kişisel bütünlüğün, cinselliğin ve diğeri önünde kendini onaylamanın bir sentezidir. Peker, bu kartta, uzun bir latans süresinden sonra, "bir zooloji laboratuvarında deney yapmak için ikiye ayrılmış, bıçakla ikiye kesilmiş bir farenin derisi" yanıtını vermiştir. Yanıtta cinsel şok açıktır. Orhan önce, duruma nasıl egemen olacağını bilmemiş, sonra da entelektüalize ettiği bir yanıtla (zooloji laboratuvarı yorumu) durumdan sıyrılmaya çalışmıştır. Bu yanıtın açıkça ifade ettiği gibi Peker, cinsellik sorununa, anksiyeteyi artıran bir ketlenmeyle çözüm aramaktadır.

"Erkek bunalmış, kadının bu kadar kendi üzerine düşmesinden illallah demiş, kaçmak istiyor. Uzaklara gitmek ve bir daha dönmemek. Affedersin ama, ne baş belalarıdır bazen kadınlar." (T.A.T., IV. Kart)

Peker'in, Rorschach ve T.A.T. testlerine verdiği yanıtlara ilişkin örnekler burada son buluyor. Yeri geldikçe serimlediğim yorumlarla yetiniyor, genel bir psikogram düzenlemeye yönelmek istemiyorum. Çünkü amacım bu değil. Okuyucu bu veriler üzerinde düşünsün istiyorum. Birini anlamaya çalışırken çünkü, ister istemez kendimiz üzerine eğilmek gereksinimi de duyarız. Bu dünya, ancak, anlayınca vardır.

Şimdi Orhan Peker'le sanat üzerine yaptığımız söyleşiye geçip, bir sanatçı gözüyle, güzellik ve sanat konusundaki düşüncelerini soruyorum. O da bir soruyla yanıtlıyor beni:

"Güzellik ve sanat, birbirlerinden hem bağımsız hem de birbirlerinden ayrılamazlar. Estetik olanın alanı, sanat eyleminden çok daha geniş bir alana uzanır. İnsan dünyayı estetiksel olarak özümleyebildiği ölçüde vardır. Örneğin sen bir gözleyicisin değil mi? Güzel, zorunlu olarak senin için de vardır. Yoksa bir sanatçı üzerinde niçin durmak isteyesin, öyle değil mi?"

"Sanat ürünleriyle sanatçının içrel yaşamı arasında bir ilişki olduğunu sanıyorum, bunu belirlemek istiyorum da onun için."

"Ben de ayrı bir şey söylemiyorum ki. Güzel olanın, gerçek yaşam tasarımı ile ilişkisini arıyorsun. Benim yaşamımı ele alalım, benim gerçek yaşamımı. Ben onu yaşarken, bilincine sahip değilim kuşkusuz. Ya da bir ölçüde belki. Yaşadığım güzellik durumlarını tasarımlaştırıyorum. Benim yaptığım bu."

"Bu, bir anlamda kendini nesnelleştirme çabası sayılmaz mı?"

"Kuşkusuz öyle. Ne var ki, kendimi niçin nesnelleştirmeye çalışıyorum, bunun üzerinde düşünmek gerekir. Algınlanan bir yapıt var, değil mi? Yani önce benim algıladığım, sonra da diğerlerinin algısına sunduğum bir ürün. Algılayan her kişi, dolayısıyla, 'ortak yaratma' eylemi içine girmiyor mu böylece? Sanırım Stanislavski, 'Yalnız yetenekli oyuncu değil, yetenekli seyirci de vardır' derken, bunu demek istemiş olmalı. Bu söz, sanatın tüm alanları için geçerli sanırım."

"Buradan giderek, sanat eleştirmenlerinin de sanat alanında uzman kişiler olmaları gerektiği sonucu çıkarılabilir mi?"

"Bak ben –bilirsin–, sanat ürünlerinin algılanışında hep amatörce eleştirilere, tartışmalara karşı olmuşumdur. Eleştirmen ya da

sanatsever, eğer büyük bir içtenlikle, sanatçının ortak yaratımına katılabiliyorsa, bir iletişim kurulabiliyorsa, sanat bilinci amacına ulaşmış olur. Ama ukalalık yaptı mı bir eleştirmen, tahammül edemem. Benim geçimsiz olduğum, kavgacı olduğum söylenir. Tam tersine, yaşamın doğal akışı içinde hep dramatik olanı aşmak, uyumlu kılmak istemişimdir. İnsandan insana iletişimi aramışımdır sürekli. İçimde derin bir özlemdir bu. Ben bir güzelliği gördüğüm, yaşadığım ve zihinsel olarak özümlediğim biçimde gerçekleştiriyorum. Doğanın bir görünüşünü, bir bilimcinin tam tersine, kendi salt nesnel, maddi varlığı içinde değil, ama insanoğlunun bilincinde yansımasını bulacağı biçimde çizerim. O kadar da değil. Ben dünyayı nasıl görüyorumla yetinmem, bir at doğayı nasıl algılıyor, bir güvercin, bir boğa evreni nasıl yorumlamaya çalışıyor, bunu anlamaya çalışırım. Sersem eleştirmenin biri bir yorum yapmıştı, yok torbalı at, Türkiye'yi temsil ediyormuş da, falan filan. Ben bunlara kızıyorum işte. Resmettiklerim benim yaşamımda yer alanlar. Kedi, Özden'le başlar örneğin. Evlendiğimiz zaman, 'Başka' adlı kedisiyle gelmişti eve gelin."

"Başka'yı çok küçükken bir türlü elinde tutamazdı Orhan. Sonra sonra alıştı ona ve çok sevdi. Hâlâ yaşıyor, Başka. Şimdi on altı yaşında. Hatta Orhan hastanedeyken beni görmek istemiş, gittim. Başka'yı sordu. Onun resimlerini gösterdiğim zaman gözleri ışıldadı." (Özden Erdem'le görüşmeden)

"O halde doğa, birçoklarının düşündüğü anlamda, cansız nesnelerin oluşturduğu bir bütün değil."

"Değil kuşkusuz. Dündar Elbruz'u biliyorsun, 'Orhan' derdi, 'doğa yaşayan, âşık olan, acı duyan, kızan, okşayan, velhasıl sevecen bir varlıktır.' Ben de öyle düşünüyorum. Münihli bir ressam vardır eskilerden: Franz Munch. Düşlerin, hayallerin ötesinde, nesnel gerçekliğe sıkı sıkı bağlı olan Munch'ta doğa ve hayvanlar iç içe. Bir hayvan dünyayı nasıl görür? Bunun için onu, bir manzara resmi içine yerleştirmek yetmez. Onu yaşayan, algılayan bir varlık olarak ele almalı. Ne var ki, sanatsal imgeyi sadece tasarımsal görüntüden ibaret de saymamalı. Bir zooloji kitabındaki at, köpek, kedi, güvercin gibi hayvanlara ilişkin tasarımsal görüntü, hiç-

bir zaman sanatsal bir imge taşımaz. Söz konusu bilimsel kitabın resimleyicisi, atı, köpeği ya da güvercini aynen kopya etmiştir. Buna karşılık, sanatçı, hayvanı çizmiştir. Bu çizgiler, dümdüz bir hayvanın değil, insanoğlunun umutlarının ya da umutsuzluklarının ifadesidir. Bazen bir aşkın anlatımıdır, bazen bir ayrılığın, bir hüznün, bir arayışın bazen."

"Yaratıcılıkta sanatçı kişiliğin rolü?"

"Önce kişilik konusunda anlaşıyor muyuz? Birçoklarına göre, kişilik denen şeyin spesifik yanları vardır, öyle değil mi?"

"Evet, bizi biz yapan, biricikliğimizin kanıtları olan spesifik yanlar. Öyle diyelim."

"Sen biriciklik dedin ama, bir de insan kişiliğinin, kendi içinde çoğalması var."

"Nasıl yani?"

"Şöyle açıklamaya çalışayım. Örneğin, herhangi bir yapıtımda, 'kendimin ifadesi'nden söz edildiğinde, günlük yaşam içerisinde sürdürdüğüm, herkes gibi olan kişiliğim söz konusu değil. Ben yarattığım şeyin içine, düşünsel kişiliğimi yansıtmak isterim. Bir ressam hatta, daha öteye, felsefeye, mitolojiye falan uzanmalıdır. Rus asıllı Marc Rothko'nun tutumu örneğin. Adam, Jung Kuramı üzerinde, mitoloji üzerinde çalışmış. İşte ben buna insanın kendi içinde çoğalması diyorum. Yves Klein da öyle, değil mi? Çok etkilendiğim bir kişidir Klein. Çeşitli renk tonlarında ve ölçülerde gerçekleştirdiği tek renkli resimleri, anlatmak istediğim şeylere tanıklık edebilir: Teklik-Çokluk meselesi."

"Sanırım biraz felsefi bir alana giriyoruz."

"Neden olmasın?"

"Şunu sormak isterim, yeri gelmişken: Sanat, yaşamı tanıyıp modellendirdiği ölçüde yaratıcısından neyi anlattığının, neyi yansıttığının bilgisini istemez mi?"

"Kendimi alayım örnek olarak. Kendimi, diğer insanlardan daha iyi bildiğim söylenemez mi?"

"Söylenebilir, kuşkusuz. İstersen buna, 'kendilik bilgisi' diyelim."

"Evet, bir sanatçının yaşam bilgisi ne kadar derin ve duygulu olursa, kendi yeteneğini de o ölçüde başarılı bir biçimde kullana-

bilir. Kendi yaşadığımı, kendi düşündüğümü, kendi duyduğum şeyleri, neyi sevdiysem, yakınımda neyi görüp tanıdıysam onu çizdim sadece. Yaşamımda sürdürdüklerimin zihinsel imgeleri yer aldı, böylece, resimlerimde."

"Böyle olunca, sanatçının, gerçekliği değerlendirme sisteminden söz edilebilir mi?"

"Her sanatçıda, kendi yaşam süreci içinde belirli bir dünya görüşü oluşur. Ne var ki, bir insanın, içinde yaşadığı toplumun koşullarında bağımsız, kendi içinde tutarlı ve bütünsel bir dünya çizebilmesi hiç de kolay olmuyor. Ben, belki de, bunun için zaman zaman ters düşüyorum insanlarla. Sizler ne diyorsunuz buna, bir ruhbilimci gözüyle yani?"

"Düşünen, duyan insanlar için çelişmelerden arınmış bir varoluş tasarımına varmak çok zor kuşkusuz. Bütün mesele, sorunların farkında olmak ve onlara bir çözüm aramak. Şimdi başka bir konuya geçmek istiyorum: Öğrenimini Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde tamamladın. Bu atölyenin senin üzerinde etkileri olmuştur, kuşkusuz. Bunlardan söz eder misin?"

"İnsan saygısı, insan sevgisi ve şiir dolu bir yer. Ne var ki, kilim, halı, nakış esprisiyle dolu olan bir resim anlayışına karşıyım. Hiçbir Türk ressamını ne kıskandım ne de onların arkasından konuşmak gereksinimi duydum. Herkes kendi payına bir şeyler yapmak istemiştir. Anlayış meselesi. Ama ben Türk resminin, iki boyutlu çıkmazdan kurtulmasından yanayım. D Grubu'nun Batı resim anlayışı ile hiçbir yere varılmazdı. Batı resmi her şey demek değildir. Biliyorsun, Paris'e ilk gidişimde aradığımı bulamadım. Orada Avni Arbaş'ı örnek aldım kendime, onunla özdeşleştim. Moda merkezinde yaşamasına rağmen, Avni Arbaş, non-figüratiftir ve modadan kaçmıştır. Figüratif bir dünya anlayışının adamıdır o ve Paris'te Türk resmi yapıyor.

Türk nakışıyla ilgilenmedim değil. Nasıl Çin resmi, papirüse damlayan bir mürekkepse, nakıştan da bir yere varılabilir mi, diye düşündüm. Ama olmadı. Ve şimdi artık minyatürden, nakıştan faydalanmayı yanlış buluyorum. Yaratıcılık unutuluyor.

Bu arayışlar içinde Toulouse-Lautrec çıktı karşıma. Onun anlatımcı ve Çinli yanı. Çok etkilendim. Daha 19. yüzyılın sonlarına

doğru birtakım ressamlar izlenimcilik tarafından ilke haline getirilmiş biçim çözümlemelerine karşı çıkarak, nesnelerin göze göründükleri gibi değil, algılandıkları gibi çizilmesini istemişlerdi. Ekspresyonistlerin öncüleri ve hazırlayıcıları arasında Van Gogh ile Gaugin'in yanı sıra, Munch, Hodler de var, ama beni büyük ölçüde etkisi altına alan Toulouse-Lautrec'tir. Onun afişlerindeki cesur sadelik, hem çarpıcı hem de zarif. Bu konuda Aubrey Beardsley'den esinlendiğimi söylemeliyim. Japon baskılarının etkisiyle gerçekleştirdiği o zarif siyah-beyaz açıklamalar –yani görsel açıklamalar, demek istiyorum–, reklam afiş sanatına geçişi sağlamıştır. Lautrec de aynı paralelde: Yalınlığa varmak için, derinliği ve diğer öteki ayrıntıları feda etmiş değil mi?"

"Yanılmıyorsam, Doğu'nun 'yalın ve öz' dünya görüşü ve bu görüşten yola çıkan sanatçılar seni çok etkilemiş. Acaba bu davranış biçiminin senin kişilik yapınla bir ilişkisi var mı? Durmadan kaçmak, uzaklara gitmek, bilinmezleri irdelemek ve bunları irdeleyenlerle özdeşleşmek. Ne dersin?"

"Meseleye hiç bu açıdan bakmadım. Bilmem, belki de öyledir. Evet, etkisinde kaldığım Marc Tobey de öyle. Uzakdoğu'dan esinlenmiş. Örneğin, resme 'beyaz yazı'yı o getirmiş. Doğrudan doğruya o resmi seviyorum, denemez. Ama, bu cesaretli girişimlere hayranım. Marc Tobey, bir süre Avrupa'da yaşadıktan sonra Çin'e ve Japonya'ya gitmiş, hatta yanılmıyorsam bir süre de bir Zen manastırında kalmış. Mistik özellikler taşıyor resmi. Yani şöyle ifade edeyim: Avrupa sanatı önemli. Onsuz edilemez. Fakat salt Avrupalı olmamalı. Bireyin kendisi ile ilgili özellikleri de açığa vurulmalı."

"Burada çelişik bir husus var gibi geliyor bana. Bir yandan Avrupa sanatı diyorsun diğer yandan da bireyin kendi özellikleri. Fakat nakış, kilim olayına da 'hayır' diyorsun. Ama öte yandan, bir Uzakdoğu motifleri ilgilendiriyor seni. Aynı zamanda da Uzakdoğu felsefesi. Yanılıyor muyum?"

"Yanılıp yanılmamak meselesi değil de başka biçimde bakıyorsun konuya. Uzakdoğulu sanatçı salt süsleme amacıyla değil, derin düşünme sağlamak üzere resim yaptı. Basit bir konuyu büyük

bir sabırla gözlemek ve zarif bir izlenimle resmetmek. Yani 'öz olan'ı, 'yalın' bir biçimde çizmek. Ben bu ifade olanağına hayranım. Bu anlamda Budizm, sanata, sanatçıya yalnız yeni konular esinletmekle değil, resme 'zihinsel olan'ı sokmakla yenilik katmıştır. Ben bu anlamda söylüyorum. Marc Tobey'e sormuşlar, niçin resim yapıyorsunuz, diye. O da, hıyar turşusu değilim de onun için, diye yanıtlamış. Hıyar turşusu olunmayınca da, resimde 'yorum' ve 'düşünsel olan' yer alacaktır. Geleneksel süsleme sanatından, minyatürden, yöresel konulardan anlatmak istediğim noktaya gelebilmek olanaksız."

Orhan Peker, birbirinden farklı çeşitlemelerle diziler, reklam ve afiş türlerine yakın düzenlemeler, gravür sanatının değişik tekniklerini uygulayan araştırmalarıyla 'eklektik-seçici' bir kişilik gösterir. Resimde soyutluğun, çizgi ve renkte metafizik bir anlama ya da görünüşe varmanın tabiattan uzaklaşmaya bağlı olmadığını Orhan Peker'in kimi eserlerinde görüyoruz. 'Atlar' dizisinde olduğu gibi. 'Istakoz' gravüründe, 'Kuşlar' desenlerinde normal biçimleri, kökünden bozmamakla beraber, soyut ritimlere varabiliyor.

"Sanırım bu konuşma bizi, soyut nedir, sorusuna yanıt aramaya zorluyor. Sence soyut nedir, Orhan?"

"Önce şunu belirleyelim: Natüralist eğilimli bütün sanat anlayışlarında doğayla özdeşim söz konusu. Bunun dereceleri var, kuşkusuz. Ama özde bu böyle. Özdeşim eyleminde insan, kendi dışındaki nesnelere yöneliyor, onlarla empati alanı içinde karşılaşıyor ve onlara kendi duygularını yüklüyor. Soyutlama sürecine yönelik sanat anlayışında ise durum tersine. İnsan, kendi içrel varlığı dışındaki dünya karşısında duyduğu bungunluğu, tedirginliği aşmak için, natüralist eğilimli sanatta olduğu gibi, doğa ile özdeşim yapacak yerde, doğadan, onu soyutlayarak değiştirme yoluna girer. Bence her iki tutumda da bir 'kaçış' söz konusu. En iyisi, doğanın, biçim veren zihin aracılığıyla yeniden yaratılması."

"Modern sanatın eğilimi de bir anlamda 'zihinsel olan'a dönüş demek değil midir?"

"Benim demem şu: Zihinsel tasarlamalar sanatın tek ögesi değildir. Ne var ki, sanat, ressamın öznel, düzensiz duygularına da

dayandırılamaz salt. Şiirde olduğu gibi, resimde de kavramsal ve duygusal, sanat eserindeki duyarlığın düzeni için sadece bir çıkış noktasıdır."

Orhan Peker'de, gerçek ötesinde arayabileceğimiz bütün zenginlikleri bize gerçek içinde buldurmanın sevinci ve uyanıklığı var.

"Acaba bir yapıttaki fikir, o yapıttaki temayı damga gibi üstünde taşır mı?"

"Sorunu iyi anladıysam eğer, şöyle cevaplayayım: Ben, bir sanatçı olarak, temayı yaşamdan alıyorum. Bu tema, tükenmez bir hazine olarak herkes için, her zaman var. Ne var ki, bu temanın çözümünü ben getiriyorum. Oscar Kokoschka'nın öğrencisiydim, biliyorsun. Kokoschka desenlerinde, beyaz kâğıt üzerindeki siyah mürekkep ya da sözcüklerin olanaklarından yola çıkarak kendine özgü bir üslup yaratmaya çalışmıştır. Böylece, yapıttaki tema ile fikir birbiriyle bütünleşmiş olur. Ben yaşamımda, gözlemlerimin konusu olan nesneleri, beni düşündüren insanları, tedirginlikleriyle ve acılarıyla resmettim. Bence, ekspresyonizm, kesin kişisel açıklamalara değer verir. Ekspresyonist şunu söylemek ister: Ben, insanlığın bir parçası olmakla beraber, tek'im, biricik'im. Ben, işte bunları gördüm, bunları düşündüm, düşledim ve şimdi size sunuyorum. Kendimle sizin aranızda bir iletişim kurabilmek için.

Böylece soyut sanat, ifadenin (*expression*), yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin objesi içrel dünyadır, başka bir anlatımla, Ben-dünyası. Ne var ki, bu Ben-dünyası'nı görünür kılmak basit bir olay değil. İfade ve soyut, bir anlamda birbiriyle örtüşür ve birlikte yeni bir evre oluşturur. Çağın bilim ve felsefe anlayışı nasıl soyutsa, sanat anlayışı da öyle soyut olacaktır. Bugün artık atom çekirdeğinin parçalanması ve uzay-zaman kavramlarının değişmesi bilim anlayışımızın soyut bir doğrultuda ilerlemekte olduğunu gösterir. Bilim ve sanatta izlediğimiz bu soyutlama hareketi, felsefeye de yansıyacaktır, kuşkusuz."

Peker'in aydınlığı, havayı, derinliği bir yana bırakması, konuyu çerçeve ile budayıp tüm'ünden ayırması ele aldığı verileri soyutlaştırmak içindir. Horoza, kediye, çiçek sepetine, çiçekli fida-

na bakın: Kendileriyle gerçek arasında, yani alışılmış bir biçim arasında, dış çizgi benzerliğinden başka bir şey kalmamış, hepsi birer leke olmuş.

Bütün bu açıklamalardan sonra, Orhan Peker'in "Kendini Yaşamak" sürecini sonu gelmez arayışlar içinde geçirdiği söylenemez mi?

Felsefe-Psikanaliz-Arkeoloji Üçgeninde Bir Sanatçı: Devabil Kara

Yıllardır tanıyorum Devabil Kara'yı. Bu yazıyı yazmayı neden bu kadar geciktirdim, bilmiyorum. Belki de onun arkeolojik kazılarından neler çıkabileceğini merakla bekliyordum. Çünkü Devabil, bilinçdışımızın derinliklerine inen, insanın ve evrenin geçmişini arayan bir sanatçı: "Arkaik Alan", "Kaybolan Alan", "Derine Doğru", "Farklı Zamanlara Yolculuk", "Farklı İki Alanda Bulgu Arayışı", "Keşif" gibi tablo adları Devabil Kara'nın arkeolojik ve psikanalitik bir doğrultuda çalıştığını gösteriyor. 1993'te "Sanatta Yeterlilik" tezi de hemen hemen aynı kaygıyı taşımakta: "Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma". Bu anlamda psikanalist ve arkeolog aynı biçimde çalışıyorlar: Arkeolog yeryüzünün çeşitli katmanlarına iniyor, orada kimlerin neler ve nelerle yaşamış olduklarına dair kanıtlar arıyor. Psikanalist de öyle değil mi? O da iç dünyamızın derin katmanlarında, bizi arıyor. Hangi ilişkilerden etkilendiğimizi, kimliğimizi. Kimiz biz? Amacımız ne, ne yapıyor ve ne yapmak istiyoruz? Artistik temaların menşeini yakalamak için özel bir gözlem gereksinimi duyacak olan biz, kuşkusuz felsefi bir temel de oluşturmak zorundayız. Ben (*Moi*) ve Diğeri (*Autrui*) arasındaki köprü, sanatçıya hem bir amaç yükleyecek hem de

sanatçının, diğerleriyle bu konuyu enikonu tartışabilmesini sağlayacaktır.

Günümüzde bilim ve teknoloji öylesine ilerlemiş bulunuyor ki, artık insan-dünya ilişkisinin felsefi bir zeminde ele alınması gerekmektedir. Yaratıcı kişinin psikanalitik özellikleri, psikososyal çevre, yaratıcının yaşadığı dönem, insan ilişkileri, eğitimi vb. birçok faktörün ele alınması gerekmektedir. İnsanlık tarihi boyunca mistik bir anlayış içinde teolojik yorumlara sahne olmuş "yaratıcılık" (*créativité*) olgusu bugün artık, eğitimcilerin, sosyal-psikologların, psikanalistlerin, antropologların, etnologların ortak sorunu olmuştur diyebiliriz. Felsefe, sezgisel ve zengin bir katkıda bulunacaktır bu çok yönlü konuya.

Devabil Kara, arkeolojik bir kazı içtepisi doğrultusunda "dördüncü katman"a iniyor. Aradığı "izler, gölgeler ve kaybedip bulduğumuz kimi şeyler."

"Annemi 5 yıl önce kaybettim. Bana sanat alanını açan odur. Çok yaratıcı bir kişiydi. Sanat onun içine işlemişti adeta, hiç çıkmamacasına. Annemin, kardeşlerim üzerinde de sanat açısından etkisi olmuştur. Biz beş kardeşiz: İki kız, üç erkek. Büyük ağabeyim hobi olarak resimle uğraşıyor. Diğer kardeşim ve yeğenlerim de sanat yolundalar." (Söyleşiden)

Ahu Antmen, Devabil Kara için yazdığı yazıda "Bir otoportre ile başlayalım" diyerek, sanatçının 1989 tarihli otoportresi üzerinde analizler yapıyor. Ben de söz konusu portreyi psikanalitik açıdan ele almak istiyorum.

Simone Korff-Seusse'un da işaret ettiği gibi, otoportre hiçbir zaman, sanatçının narsisizmi anlamına gelmez. Kendi derin Ben'inin, kendi ideal Ben'inin bir yansıması olabilir mi? Hayır, o da olamaz. Sanatçının otoportresinde, ilk anne imajının, "Temel Anne Bakışı"nın (*Le regard de la mère*) izlerini görmemek olanaksız. Doğar doğmaz annenin gözleriyle karşılaşan, meme ve meme uçlarına ilişkin dönemde bile "Anne Bakışı"ndan ayrılamayan çocuk daha sonra bu bakışa kendi bakışını ekleyerek, dünyaya "Ben-Diğeri" (*Moi-Autrui*) bileşimiyle yönelecektir. Böylece, Jean Clair'in de (1996) işaret ettiği gibi, otoportre, her şeyden önce, sanatçının,

adeta bir ayna karşısındaymış gibi kendi kendisiyle karşılaşması ve hemen sonra söz konusu otoportrenin içinde var olan "Diğeri"ni keşfetmek, Ben-Diğeri ikileminde dünyaya yönelmek. Bonafoux (1984) anoreksik bir hastasının "Aynaya baktığım zaman annemi görüyorum" örneğini veriyor.

Devabil Kara, "Kaybolan Alan"ı arıyor, katmanlarca iniş-çıkış gerekiyor. "İzler-gölgeler" yok değil. Arada "Kaybedip bulduğumuz şeyler" de var kuşkusuz.

Yıllarca önce sanatçıya uyguladığım Rorschach Testi'ne dönüyorum.

F+ (form) ve K (kinestezi) yüzdeleri Devabil Kara'nın üstün ve yaratıcı bir zekâya sahip olduğunu göstermektedir. %F+ yüksek oluşu, katı bir süksesyonla birlikte, 90 A (Hayvan yanıtları); Hd > H (insanın bütün ya da parçalarının "Hd" oranı); keza K (Hareket) ile C (Renk) cevapları arasındaki ilişki (K > C) Devabil Kara'nın içedönük (*introvert*), ayrıntılar üzerinde duran (*dol*) bir kişiliğe sahip olduğunu gösteriyor. Burada, söz konusu testin detaylarına girmiyorum. Sadece vurgulamak istediğim nokta, sanatçının Ana İmagosu'na bağlılığının altını çizmek, içedönüklüğünde bu bağlılığın büyük bir rolü olduğunu göstermek. Aradığı "Temel Anne Bakışı ile kendi arasındaki ilişkinin" gün yüzüne çıkması. Otoportre bu anlamda "arkeolojik-psikanalitik-felsefi" bir kazıdır, diyemez miyiz?

Otoportre aynı zamanda, insanın kendisi gibi olan varlıkların arasından sıyrılarak kendini araması, bu bütünün içinde insanın varlığının farkına varmasıdır. Bu da bizi varoluşçuluk felsefesi ile karşılaştıracaktır. "Varoluş özden önce gelir". Ben varolduktan sonra özümü seçmek için araştırmaya yönelirim: Sitler alanında, nice kazılacak katmanlar var. Bu da yetmez. Merdivenlerle ("Mavi Merdiven", "Merdivenli Alanın İşgali", "Beyaz Merdiven") yeryüzünün üst bölgelerine yönelmek gerekir. Belki de kozmosa doğru.

Tabloların adları, mavi'nin altını çizmekte: "Mavi ve Mavi'nin Sırrı", "Mavi Merdiven", "Mavi'de Yaşam", "Mavi Kareden Kaçış" vb. Neden mavi? "Mavi" rengi acaba neyi ifade ediyor Devabil Kara için?

Tüm sanat tarihi, sanatın kaynağını basit, tek ve evrensel birkaç formüle indirgemek konusunda önemli bir istek geliştirmiştir denebilir. Pythagoras ve Berlyn'e kadar en karakteristik eğilim "Renklerin armonisi" sorunudur. Estetiğin deneyimsel bir nitelik kazandığından beri renkler de bu açıdan incelenmeye başladı (Fechner, 1865-1876). Daha sonraları, "renk" ile "heyecan" arasındaki ilişki araştırma alanına girdi (Franck, 1976). Smets basit geometrik şekiller ve yedi renk kullanarak araştırmalar yapmıştır (1969, 1973). Araştırma sonuçlarına göre elde edilen tercih sıraları şöyle: "Mavi ... Yeşil ... Kırmızı ... Turuncu ... Sarı ... Sarı-yeşil".

Mavi, yapılan araştırmalara göre duygusal açıdan içedönüklüğü, dinginliği, uygun düşünmeyi ifade etmektedir. Devabil Kara son zamanlarda yapıtlarına beyazı da yeni bir teknik içinde katmış görünüyor. Özel bir beyaz örtü altında yer alacak görünüyor artık zeminleri. Kasım 2005'te gerçekleşecek olan sergisinde izleyeceğiz "beyaz"ın anlamını. Rorschach Testi'nde beyaz (Dbl), bastırılmış agresif duyguları, obsessif olanlarda rastlanan idealist belirtileri ifade eder. R (Tüm cevap sayısı) 26 olan protokolde 3 Dbl (beyaz cevap) bulunuşu beni daha çok, Devabil Kara'nın bütün bu arayışları obsessif bir direnişle sürdürmesi, ama yine de kendini bir bakıma saklamak istemesi yorumuna yönlendirdi. "Otoportre"sindeki Beyaz Örtü de bu anlamda ele alınabilir. Ne var ki bu alan, daha pek çok araştırmaları gerektirmektedir diye düşünüyorum.

Devabil Kara'nın resim başlıklarında "Giz" sözcüğünün de çok kullanıldığını görüyoruz. Sanatçı, hem gizemli olanı, onca katmanların arasından çıkarmak, varoluşuna temel oluşturmak hem de her şeye rağmen sit alanından kaçmak istiyor. Nasıl olsa gizemli merdivenler var. Nerede olursa olsun, ister katmanlarca derinlerde, ister yeryüzünde, onun isteği, "Sır" ve "Gerilim". "Farklı Zaman Aralığı"nda ve "Farklı İki Alanda Bulgu Arayışı" içinde "Mavi Kare"den kaçmak, dinginlikten, bir şeyin bitişinden uzaklaşmak. Kaçmak bir anlamda ölüme koşmak demektir. Oysa Devabil Kara'da yaşam devam ediyor. "Temel Anne Bakışı" (*Le regard de la mère*) onun her yapıtında var bence. Winnicott'un de-

diği gibi, "Baktığım zaman, baktığımı görüyorum, onlar da beni görüyor. O halde Ben varım."

Devabil Kara bütün bu arayışlar içinde kaybedip bulduğu kimi şeylerle, sonsuza dek varolmayı sürdürecek, annesi de hep yüreğinin derinlerinde onunla birlikte! Kim bilir, belki ben de bütün bunları izlerim, varoluş yolculuğunda? Dizlerim nedeniyle merdiven çıkamıyorum ama, yine de oralarda olur, gizemli gökyüzünde bakar, bir şeyler ararım analiz etmek için.

Yukarsı yukarıda, aşağısı aşağıda biraz
Horozlu merdiven ortada
Canım horoz! merdivende renkleniyor
Çocuğu çocukluyor bir düdüğün kırmızısı
Annemi çağırıyor on kulaçlık bir iplik...

Edip Cansever, "Horozlu Merdiven"

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu, *Devabil Kara. İzler, Gölgeler ve Kaybedip Bulduğumuz Kimi Şeyler*, İstanbul, 2003.

Art et Fantasme, Champ Vallon, 1984.

Kara, Devabil, "Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma", Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, 1993.

Milner, M., *L'inconscient et la peinture*, P.U.F., 1976.

Mucchielli, R., *La dynamique du Rorschach*, P.U.F., 1968.

Samurçay, Neriman, "Renkler", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1982.

Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1965.

Willemart, Ph., *Au-delà de la psychanalyse: Les arts et la littérature*, Harmattan, 1998.

Winnicott, D.W., *Le rôle de miroir de la mère et de la famille*, Gallimard, 1978.

Wittenberg, R., *Qu'est-ce que la psychanalyse?*, Édition les Yeux Ouverts, 1962.

Devrim Erbil'in ve Charles Koch'un Ağaçları

Yıllardır Devrim Erbil'in ağaçları düşündürür beni. Çoğunlukla çizgisel uzayın sol yanına dönük, kökleri suskun, çiçeksiz, meyvesiz ağaçlardır bunlar. Ne kadar benzemeseler de birbirlerine, bir ortak yanları var bu ağaçların. Son çalışmalarında bir de kuşlar var, hep birden bilinmez yerlere doğru uçan. Hep beraber bir kanat çırpış ve sonra uzak bir yerlere havalanış. Ağaçların yer değiştirme olanaksızlıklarına karşın, kuşların özgür devinimleri anlamlı bence. Sanatçının özgürlük özlemini simgeleyen kuşlar gerçekten özgür mü? Sanmıyorum. Birbirlerine bağımlı bir biçimde, uyuşumlu bir devinimi gerçekleştiriyorlar bu kuşlar: Özgürmüş gibi, ama özgür değil...

Vakko'daki sergiyi geziyorum, bir daha geziyorum. Biliyorum, bir sanat yapıtına, yaratıcısının kişilik yapısını göz önüne almadan bakmak, hemen hemen olanaksız. Kendi içinde ne kadar yenilenmelere yol açarsa açsın, temelde ortak düşünülere sahip psikanaliz, insanın ruhsal yapısını anlamak, davranışlarımızın kaynağındaki bilinçdışı dürtüleri kavramak açısından sanatçıları "en büyük ustalar" olarak kabul etmemiş miydi?[1] Freud, psikanalizin hiçbir

1 S. Freud, *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse,* Gallimard, 1932.

zaman, sadece ruhsal bozuklukların sağaltılmasına özgü tutulamayacağını, onun, aynı zamanda felsefe, din ve sanat sorunlarının çözülmesine de yol açacağını öne sürmüyor muydu?

Evet, evet anımsıyorum, Freud bu anlamda pek çok araştırmalar da yapmıştı. Örneğin, 1910'da, "Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı",[2] 1912-14'te "Michelangelo'nun Musa'sı" ve daha birçokları.[3] Sonra diğer psikanalistlerin: K. Abraham, S. Ferenczi, O. Rank ve M. Klein'ın incelemeleri.[4]

Sanatçı, içtepisel ve bilinçdışı isteklerini, *üst-ben*'in (*super ego*) toplumsal yasakları nedeniyle, bilinçli *ben* (*ego*) düzeyinde yaşayamaz, başka bir anlatımla *alt-ben* (*id*) ile *üst-ben* arasındaki çatışma bu düzeyde çözümlenemezse, ya *nevroz* adı verilen ruhsal bozukluk oluşur ya da yüceltme (*sublimation*) mekanizması aracılığıyla söz konusu çatışma, yaratıcı ürüne dönüşür. Böylece içgüdüsel tepiler, psişizmin yüksek bir düzeyinde, toplumsal gerçeğin gerekirliklerine ters düşmeden yaşanmış olurlar.

Devrim Erbil'in ağaçları çıkmıyor aklımdan. Başka birini daha düşünüyorum: Ruhbilimci Charles Koch'u, Ağaç Testi aracılığıyla ruhsal tanı yapılabileceğini öne süren araştırmacıyı. Bu düşünü ondan önce Zürihli E. Jucker tarafından öne sürülmüş. Testin dayandığı varsayım, bireyin ortaya koyduğu her ürünün, her çizginin, onun ruhsallığından ses vereceği, onun "içtepisel isteklerini yansıtacağı"dır. Öyle ya *insan* ile *ağaç* birbirine benzemez mi? Doğada binlerce ağaç var birbirinden farklı: Görkemli, çelimsiz, kalın gövdeli, ince, neşeli, kahkahalar içinde, boynu bükük, üzüntülü, düşünceli, vurdumduymaz, içedönük ya da dışadönük. Yalnız başına, bir çekirdek aile yaşamı sürdüren ya da geniş boyutlarda birlikte yaşayanlar. Afrikalı Henry M. Stanley, ağaçla insan, toplumla orman arasındaki benzerlikleri ne güzel betimler.[5] İnsanda olduğu gibi ağaç da kalıtımsal ya da sonradan edinilmiş hastalıklardan

---

2 S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci,* Gallimard, 1910.

3 S. Freud, "Le Moïse de Michelangelo", *Essais de Psychanalyse Appliquée,* Gallimard, 1912-1914.

4 M. Klein, *Essais de Psychanalyse,* Payot, 1998.

5 H. Stanley, *Im dunkelsten Afrika,* c. 2, P.A. Brockhaus, 1890.

yakınabilir, yaralanır, hastalanır, acı çeker, için için kurur, "ayakta ölür" de sesi çıkmaz.

Ağaçlar da insanlar gibi doğar, yaşar ve ölürler. Kimi zengin bir ortamda, elverişli koşullar içinde, bin bir özenle sürdürür yaşamını. Kimi de kimsesiz, özensiz, aç susuz. Kimi bir kol çengi, kimi düşünür de düşünür, ince eler sık dokur.

Ya Erbil'in ağaçları? Kuşkusuz yanıt aradığım soru bu. Beni düşündüren sadece bu soru. Ne var ki, önce uzayın, yani çizgisel uzayın (*espace graphique*) nasıl yorumlanabileceğini serimlemeliyim. M. Pulver'e başvuruyorum bunun için. Onun, çizgisel alan bölgelerini nasıl yorumladığını göstermek istiyorum.[6]

Arthus'un, Köy Testi[7] de, böyle bir uzay şeması üzerine kurulmuş. Kabaca ifade edersek, sol yan geçmişi, sağ yan ise geleceği simgeler. Sağ-sol üst bölüm yansıtılan *Ben*'i (*tinsellik*), sağ–sol alt bölüm ise gerçekçi *Ben*'i (özdeklik) ifade eder. Yansıtılan *Ben*'in sol yanı geçmişe ilişkin özlemleri, sağ yanı geleceğe ilişkin projeleri gerçekçi *Ben'in* sol yanı bilinçdışısal çatışmaları, sağ yanı bilinçdışısal gereksinimleri belirler.

Daha da şematik olarak anlatabiliriz durumu. Örneğin, basit bir dikdörtgen, bizim uzaya ilişkin duygumuzun (*sentiment*) anlatım çerçevesine karşılık oluşturabilir:

(O) noktası başlangıca karşılıktır. Sağa açılan yatay doğru, zamanı, (O)'dan yukarı çıkan dikey doğru ise toplumsal başarı ve gerçekleştirme derecesini ifade eder. Yaşam çizgisi (O) ile son arasında yer alan etkinlik eğrisidir. Bu eğri, geçmiş deneylerin ve gelecekteki projelerin bilinçli ya da bilinçsiz bir anlatımıdır. Sorulacak soru şu: Bu doğru nereden geliyor ve nereye gidiyor? Ressam Paul Klee'nin ilk kez bilinçli olarak yanıt aradığı bir soru bu. Kuşkusuz daha önceki ya da çağdaş sanatçılar da sezmişlerdir bu soruyu.

Ben de Erbil'in doğruları, eğrileri için soruyorum: Nereden geliyor ve nereye gidiyorlar? Soruma yanıt bulabilmek için, aklıma koydum, konuşacağım onunla. Ama önce Koch'un şu Ağaç Testi

---

6 M. Pulver, *Symbolisme de l'écriture,* Stock, 1953, s. 159'daki çizim.

7 H. Arthus, *Le village, Test d'activité créatrice*, Paul Hartmann, 1949; G. Bachelard, *La Poétique de l'espace,* P.U.F., 1957.

üzerine söylediklerini bir serimleyeyim, ondan sonra.[8] Hem en iyisi, Erbil'e bir kâğıt uzatıp: "Bana bir ağaç resmi çizer misiniz? Ama sakın çam ağacı olmasın, herhangi bir meyve ağacı" demek (çünkü testin yönergesi böyle). Nasıl karşılar acaba? Resmi bir çizse, sonrası kolay. Yorumlama ilkelerine ve Erbil'in yaşamöyküsüne dayanarak bir sonuca varabileceğimi sanıyorum.

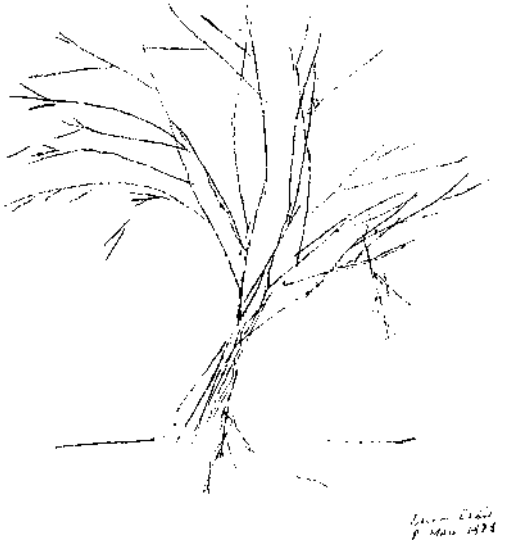
Kökler, Gövde ve Taç, Ağaç'ın bellibaşlı bölümlerini oluşturur. Kök, genellikle gözleyicinin izleyici, yorumlayıcı bakışlarından kaçırılan, toprak altında gizli ya da kısmen görünen bir yanıdır ağacın. Tüm insanlar, hatta çocuklar bile bilir: Çizilmeseler bile, işte orada, toprağın altında vardırlar. Gövde, uzayın sağ ve sol yanı arasında dengeyi sağlayan bir bölümdür. Aracılık görevini yüklenen Gövde, Taç kısmına destek de olmaktadır dolayısıyla. Gövde merkezdir, taşıyıcı, öz olan, süregen, durağan dikey öge, tıpkı belkemiği gibi. Ağaç'ın Taç, yani üst uzantılardan oluşan bölümü solunum, dış ile ilişki kurma, dışa açılma, çevreye ilgi duyma anlamlarını içerir. Taç aynı zamanda yaprakların, meyvelerin de desteğidir. Şunu özellikle belirtmek gerekir: Gövde, her zaman vardır, oradadır. Ama çiçekler ve yapraklar olmayabilir de. Ya da çiçekler çiçek olmaktan çok bir görünüş, yapraklar da maske anlamına gelebilirler. Ama çıplak bir ağacın ne görünüşü ne de arkasına gizleneceği bir maskesi vardır. Çıplaklık, boşluk, örtüden yoksun oluş, ağacın yorumlanmasını kolaylaştırır.

"Devrim Erbil, rica etsem, bana bir ağaç resmi çizer misiniz?"

İşte ağacı, Devrim Erbil'in. Yapraklara, meyvelere, çiçeklere gizlenmeden yalın bir biçimde ortada, yorum bekliyor. Ama önce "ağaçlar ressamı"nı dinleyelim:

"1931'de doğmuşum, 7 aylık. Herhalde yaşamdan bir süre daha kazanmak için olacak. Salihli'ye teyzemi ziyarete giderken, bir tren yolculuğunun sonunda gelmişim dünyaya ve sakat olarak. Vücudum başımla birlikte dönerdi. Doktorların 'Tortikolis' dedikleri bir hastalık. Bunun ezikliğini uzun yıllar çektim. Kimseyle ilişki kurmak istemez, çoğunlukla yalnız kalmayı seçerdim. 35 yıl ön-

8 C. Koch, *Le test de l'arbre,* Emmanuel Vitte, 1958.



ce İstanbul'da ameliyat etmişler beni. Ne var ki, doktor-hastane görüntülerini bir yılgı, bir ürkeklik olarak yıllarca sürdürdüm içimde. Üç kardeştik. En büyükleri ben. Bir buçuk yıllık aralıklarla bir erkek bir de kız kardeşim.

Mutlu büyüdük. Babam küçük bir memurdu. İlk, orta ve lise öğretimimi Balıkesir'de yaptım. Ürkek bir çocuktum. Diğer insanlarla konuşmak o kadar ürkütürdü ki beni, alışverişe bile gidemez, küçük kardeşimi gönderirdim. Şiire büyük ilgim vardı ilkokulda. Okuma, kompozisyon ve şiir konularında sınıfın en üst düzeyindeydim sanırım."

"Kompozisyon yanında, tartışmalara, konuşmalara katılır mıydınız?"

"Özellikle lise döneminde kompozisyon yarışmalarının yanı sıra tartışmalara da katılırdım. İkili görüşmelerde zorluk çektiğim halde, topluluk karşısında daha rahat konuşurum. Bireysel ilişkilere girmeyeceğimi bilmek rahatlatır beni. Böyle bir topluluk karşısında konuşabilirim. Belli bir kimseyle bir görüşme, o bireyle benim aramdaki belli bir mesafe her zaman ürkütmüştür beni. Kız-erkek ilişkilerinde de yaşardım bu korkuyu."

"Dostlarınızı siz mi seçersiniz?"

"Beni seçenlerin arasında sevdiklerimi seçerim. Ama önce onlar seçer beni. Biliyor musunuz, dostlarımı da arayamam kolay kolay. Hep onlar beni arasın diye beklerim. Örneğin, çok sevdiğim İsmail Tunalı'yı da arayamam, sıkılırım. Onların aramasını isterim önce. Tuhaf bir duygu belki: Dağ başında olsam, kimseyi aramazmı-

şım gibi geliyor bana. Planlı, düzenli, rahat bir yaşam ancak tek başına gerçekleşebilir diye düşünürüm."

"Ya aşk, Devrim Erbil?"

"Daha ilkokul sıralarında başlar aşk duygularıyla yakınlığım. İçimi bastıran, sıkan duygu birikimi giderek bir kişide biçimlenir. Duygular hep aynı duygular, ama biçimler değişir. En yoğun serüveni 1968'lerde yaşadım. Doçentlik çalışmaları, ilk evlilikten ayrılma ve evlilikle biten yeni aşk hep bu döneme rastlar ve beni yorgun, üstesinden gelemez bulur tüm bu olaylar. Bu yüzden tüberküloz oldum ve 8 ay yattım hastanede."

"Aşk ilkokulla birlikte giriyor yaşamınıza, ya resim?"

"İlkokuldaki öğretmenim resim yapmayı ciddi bir uğraş saymazdı ve beni kompozisyon çalışmaları için isteklendirir, cesaretlendirirdi. Ama haritaları kopya ettiğimi anımsıyorum, ilkokuldan da önce. İlkokulda öyküler anlatmak daha çok hoşuma giderdi. Ne var ki, resimleri değerlendirebilecek bir öğretmen de yoktu. Benim için resim ortaokuldan sonra başlar. Ortaokul döneminde kent dokusuna ilgi duymuşumdur. Evler, ama içinde insan olmayan evler.

Resimle ciddi anlamda karşılaşmam lisenin ilk yıllarından başlar. Yeni bir öğretmen gelmişti Balıkesir'e: Yağlıboya çalışıyorduk. Lise son sınıfta artık resim olayının içindeydim ve ressam olmaya kararlıydım. Üniversite giriş sınavları için sadece Güzel Sanatlar Akademisi'ne başvurmuştum. Ailem benimsemedi bu görüşü. Diyebilirim ki, ilk kez karşı düşüyorduk ailemle. Balıkesir'e döndüm ve devamsızlıktan kaldım o yıl. Ama ressam olmak benim için, bırakılması olanaksız, büyük bir aşktı. Tekrar döndüm İstanbul'a.

Galeride Halil Dikmen'in, atölyede Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olarak çalıştım ve 1959'da mezun oldum. 1962'den bu yana, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde önce asistan, sonra da öğretim üyesi olarak çalışmaktayım."

"Resimlerinize ilişkin doğa tutkusu ağaçlarınızda iyice belirgin. Ne zaman karşı karşıya geldiniz bu ince ve arınmış doğa ile?"

"Babam emekli olmuş ve doğanın içinde, iki katlı bir ev satın almıştı. Hem kent içinde, hem kentten uzak bir ev. Ağaçlar vardı

bahçede ve kent ile evimiz arasında. Çocukluk resimlerimde de var hep bu ağaçlar. Akademide çalışırken, özlediğim ağaçları çizmek büyük bir tutku biçimine dönüştü. Ağaç çizmesem içimdeki fırtına dinmez sanki. Çizdiğim ağaçlar 1960'larda iyice soyutlaştı."

"Ressam Lanskoy'un rengi bir lüks saydığını anımsıyorum. Siz bu lükse önem vermiyorsunuz. Büyük renk çatışmaları yok resimlerinizde. Bu bir rastlantı olmasa gerek."

"Renk fazla girmedi resimlerime. Kırmızı ilgimi çekti. Ama benim için ağır basan renk mavidir. Alışılmış renklerden kaçınırım. Bir rengi, kendi yakınlarıyla zenginleştirmek isterim. Kontrast renkler beni fazla çekmedi. Rengin de bir kişiliği vardır. 1963-1965 yıllarında renkleri üst üste getiriyordum. Birbirlerini kapatmayacak bir biçimde. Renk dokusunu oluştururken en çok mavilerle oynadım."

"Çizgilerinizde, grafik uzaya adeta bir meydan okuyuşunuz var, bir liderin meydan okuyuşu gibi bir şey. Doğayı karşınıza alacak yerde onu, anılaşmış deney, duygu ve düşünce süzgecinden geçmiş bir biçimde soyutlaştırıyorsunuz. Resimlerinizin dinamik sürecinde yatay çizgiler yerine, giderek verev ve dikey çizgi denemelerinin yer aldığını sanıyorum. Bu konuda bir sanat programınızdan söz edilebilir mi?"

"İzleniminiz doğru sanırım. Öğrencilik yıllarında dernekçilik çalışmaları yürütmüşümdür. Çoğu kez, başı ben çekerdim tartışmalarda, dernek etkinliklerinde. Belki de insanlarla daha rahat bir ilişki kuruyorum böylece. Motiflerimdeki, çizgilerimdeki süreklilik, ilişkilerim için de söz konusu. Kendi kendime koyduğum bir sanat şeması söz konusu değil. Belli bir kökten kaynaklanan verevler, dinamik yaşam gerçeğini yakalamak kaygısından doğuyor olmalı. Son zamanlarda dikey çizgiler var, ama egemenlik dikeylerin ve yatayların oluşturduğu dinginlikte."

Devrim Erbil ile yaptığımız görüşme, ana çizgileriyle burada bitiyor. Şimdi gelelim Erbil'in çizdiği ağacın yorumuna. Koch'un Ağaç Testi'ne ilişkin bulguları aracılığıyla yapmaya çalışalım bunu.[9]

---

9 Koch, *a.g.e.*

Genel görünümü itibariyle Erbil'in ağacı zayıf, zavallı, astenik, adeta yaşamayan bir ağaç. Gizli, içrel bir dinamizmi yok değil, ama genel görünümü bu kinesteziyi saklamakta. Yaşamayan, daha doğrusu kendi içine döndüğü için yaşadığını, soluk aldığını belli etmeyen bu ağaçta yoğun bir kararlılık görülüyor.[10]

Kökler:

Ağaç iki yönde yaşayan bir bitki: Yukarı doğru gelişen; ama toprakta, derinlerde de yaşamını sürdüren. Tek bir varlıkta iki yaşam biçimi. Gerçekte ağacın yukarısı, aşağı bölümdeki yaşamın diğer ucu değil mi? Filozof Hegel'in de belirttiği gibi (Bachelard zikrediyor) kök, "mutlak orman"dır.

Erbil'in çizdiği ağacın kökü ket vurma (*inhibition*), destek arama, tepilere tutsak olma gibi nitelikleri simgeliyor.[11] Erbil'de gördüğümüz kararlılık, değişmezlik bir savunma biçimi mi yoksa? İstikrarsızlığa, inhibisyona karşı bir savunma. Erbil, rastlantının tehlikesinden korunmak hem de yaşamın oluşumuna ayak uydurmak için zorluyor çizgileri. Kararlıymış, istikrarlıymış gibi görünmek istiyor. Onda doğanın soyutlanmış, arınmış olması da bu nedenden kaynaklanıyor. Köklerin simgelediği içtepisel, içgüdüsel yaşantıyı baskıya alıyor böylece Erbil. Zihnin "impuls"larına ket vurması bundan. Ya çıkarsa ortaya bilinçdışısal çatışmalar? Ressamın bugüne kadar, biçim ve renk kombinezonlarını hep belli temalar üzerine kurması, ısrarla ağaç motifini işlemesi hep iç dünyasını ele vermek kaygısından doğuyor.

Gövde:

Gövdenin temel kısmı sol yanda genişlik gösteriyor. Bu nitelik, kontrol, fren, geçmişe bağlılık, anneye saplantı, bağlanılan bir şeyden ayrılmamak anlamına gelir.[12] Erbil'le yaptığımız konuşma da söz konusu göstergeleri desteklemektedir.

Gövdeye ilişkin çizgiler, duyarlılığa[13], psikolojik travmaya (çok ıstırap çekmiş olma) işaret ediyor.[14] Gövdenin geniş başlayıp taç

10 Koch, *a.g.e.*, s. 181.
11 Koch, *a.g.e.*, s. 186.
12 Koch, *a.g.e.*, s. 187.
13 Koch, *a.g.e.*, s. 196.
14 Koch, *a.g.e.*, s. 197.

kısmına doğru daralması da çekingenlik, duygusallığın blokajı, engellenmesi anlamını vurguluyor.[15]

Erbil'in çizdiği ağacın taç kısmı merkezkaç niteliğini taşıyor (*couronne radiolèe*). Savunma gereksinimini simgeler bu tür taç çizimi. Dalların tek çizgi ile çizilmesi, psikanalitik açıdan regresif (geriye dönüşe değgin) bir karakteri ifade eder.[16] Ne var ki, merkezkaç çizgiler, bu regresif harekete karşı, gerçek ile ilişki gereksinimini, bu anlamda zengin bir içrel hazır oluş içinde bulunulabileceğini anlatmak ister. Bu, geriye dönüşe, içedönüklüğe, inhibisyona karşı bir içrel savunmadır adeta.

Dalların kırık çizgilerle ifade edilmesi istikrarsızlığı (*instabilité*), zihinsel araştırma yeteneğini, seziş zenginliğini gösterir.[17]

Taç kesimi gövdeye nispetle daha uzundur. Taç lehine kaydedilen bu orantı, Devrim Erbil'in gerçekten uzaklaşma eğilimini açıkça gösterir. Ağaçta tinsel ve imgesel ögeler daha egemendir.

Yön:

Üzerine ağaç çizilen uzay parçasını, yani kâğıdı, dörde katladığımızda elde edilen yatay ve dikey eksenlere oranla Erbil'in ağaç gövdesi solda yer alır. Bu durum içedönüklüğün, geçmişe ve anneye dönüş eğiliminin göstergesidir. Ağacın sol kesimine ilişkin dalların sola yönelmesi de aynı anlamdadır. Ne var ki, geleceğe ilişkin projeler, gerçekle etkin bir ilişkiye girme, diğer insanlarla empatik ilişki kurma isteği, geçmişe dönük istek ile çelişkili bir biçimde ağacın dallarını sağ yöne çekiyor. Sağdaki dallardan biri kırılmış ve toprağa doğru bakmakta. Bu da ileriye, geleceğe dönük atılımın içeriğindeki yorgunluğu, kuşkuyu, yılgınlığı, her şeye rağmen kendi üzerine kapanma eğilimini göstermektedir.[18]

Gövdenin sağa eğilimi, Devrim Erbil'in konsantrasyon yeteneğini ve uyum istemini göstermektedir.[19]

---

15 Koch, *a.g.e.*, s. 203.
16 Koch, *a.g.e.*, s. 215.
17 Koch, *a.g.e.*, s. 232.
18 Koch, *a.g.e.*, s. 268.
19 Koch, *a.g.e.*, s. 280.

Renkler:

Test amacıyla çizilen ağaç resminde renk yok. Bu nedenle, Devrim Erbil'in tablolarındaki renklerden söz edeceğiz.

Ressam Kandinsky'nin, renklerin etkilerine ilişkin anlatılarından ve renklerle kişilik çizgileri arasındaki ilişkiye değgin deneyimsel araştırma bulgularından giderek, mavinin insandan uzaklaşan ve kendi özüne yönelen bir devinimi simgelediği söylenebilir. Derinlik etkisi nedeniyle mavinin dinlendirici bir etkisi vardır. Mavi soyut düşünebilme yetisidir, konsantrasyondur. Devrim Erbil'in ruhsal durumuna çok uygun düşer mavi. Renk böylece çizgiyi yansıtır onda. İçedönüklük, dinginlik ile çatışmalı uyum isteğini ressam, fırınlanmış bir ana renk ve arınmış, soyutlanmış çizgide sürdürür. Renk ve çizgi birbirinden ayrılmaz bir bütün olur Erbil'de. Mavilerle oynayan, her türden maviyi deneyen Erbil, böylece uzayın tinsel bölgesinde gönlünce düşünebilir, gerçekten kaçabilir, çatışmalarının kaypak sınırlarını mavi ile örtebilir. Derin mavinin, insanı sonsuzluğa doğru çekmesi ve onda "suprasensible" özlemi uyandırması boşuna değildir.

Mavi, siyaha doğru yaklaşırsa, hüzün, üzüntü, depresyon ifade eder. Mavi aydınlandıkça, açık maviye dönüştükçe ağırbaşlı sessizliğini, sonsuza yöneliş niteliğini kaybeder ve hiçbir şeyden etkilenmez, kayıtsız bir niteliğe bürünür.

Devrim Erbil, böylece mavinin tonlarında kendi ruhsallığının çelişik yanlarını yaşar. Tinsel bir konsantrasyon sürecinden kayıtsız bir ruhsal duruma kadar tüm değişiklikler, mavinin birliğinde fark edilmeyecektir. Kimse anlamayacaktır ressamın içrel "gitgel"ini. Kobalt mavisi, mavi, açık mavi, tüm maviler gizleyecektir Erbil'i.

Zihinsel durumu ile batılı, sezişi ile doğulu bir sanatçı olan Devrim Erbil'in kişilik dinamiğinde, ikizli duygular, çelişik kuvvetler yer almaktadır. Genelde kişiliğe egemen olan içedönüklük, zaman zaman dışadönüklük boyutu ile dengelenir. Geleceğe yönelik projelerin, Baba'ya ilginin varlığına rağmen, içrel dinamik kendi üzerine dönmeye, soyuta kaçarak saklanmaya yönelir. Maviler onun savunmasıdır. İstikrarsız duygular durağanmış gibi, is-

tikrarsızlık yokmuş gibi yaşanır Erbil'in çizgilerinde. Tutkunun içeriği ussal gibi görünür ama değildir. Çizgiler ürkek değillermiş gibidir, ama ürkektirler. Kapanmanın yenilenmesi işte bu ürkeklik nedeniyledir. Kapanmada dengeyi arayan Erbil, böylece dağılmaktan, açılıp saçılmaktan, diğerleri tarafından keşfedilmekten korunmaya çalışır. Yapıtlarındaki duygu ve heyecan ögeleri, düşüncenin baskısından her şeye rağmen kurtulur, mavilerin, aydınlık noktaların aralığından sızarak, Erbil'in içtenlikli ve yaratıcı gücünü yansıtır.

Utku Varlık'ta Gerçeklik ve Giz Beraberliği

Şimdi mi, sonra mı, başka zaman mı
kaç yaşında değilsin söyler misin bana gizlice

Edip Cansever, "Gül Dönüyor Avucumda."

Utku Varlık'ın yapıtları, yüzyıllar öncesinden mi haber getiriyor, yoksa şimdiyi mi simgelemekte? Gizemli olanla, gerçeğin gelgitleri arasında zamanın sırrını çözmek çok zor. Utku'nun resimlerinde, nesnelerin ve varlıkların görünür gerçekliği, düşsel anlamlarla iç içedir. Resimde yer alan görüntüler, çoğunlukla birbiriyle ilgisiz, her biri özgürmüş gibi görünürler. Şiirsel bir kurgulama sonucu geçmiş ve geleceği bir araya getirebilir, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dizelerinden giderek, "ne zamanın içinde ne de büsbütün dışında" olabilirsiniz.

Çalışma odamda her gün, Utku Varlık'ın tablosu ile beraberim. Psikanalitik görüşmelere o yapıt da katılıyor. Ben soru soruyorum bazen ona, ama o susmayı seçiyor, "Sen anla beni" der gibi. Nasıl var olduysak, öylece kayboluyoruz sanki. Oysa aydınlanmaya giden yol, Jung'un "gölge" adını verdiği, bizim saklamaya ya da yadsımaya çalıştığımız karanlık bilinçdışımızın da tümüyle kabul-

lenilmesini şart koşar. Utku Varlık işte bunu yapıyor, onun yanıtı bu. O hem ressam, hem şair; felsefe ve psikanalizden de hiç uzak değil. Gizemli bir dille, düşlerin ışığında, arkaik biçimler ve anlatımlarla yanıtlıyor sizi. Böylece kendinizi birden "Metafor Kozmik"te buluyorsunuz. Roland Grünberg'in dediği gibi: "Utku Varlık'ın sanatı, mesajlarını ancak anlayabilenlerin çözdüğü simgelerle ileten sibil kâhinlerin bulgularına benziyor."

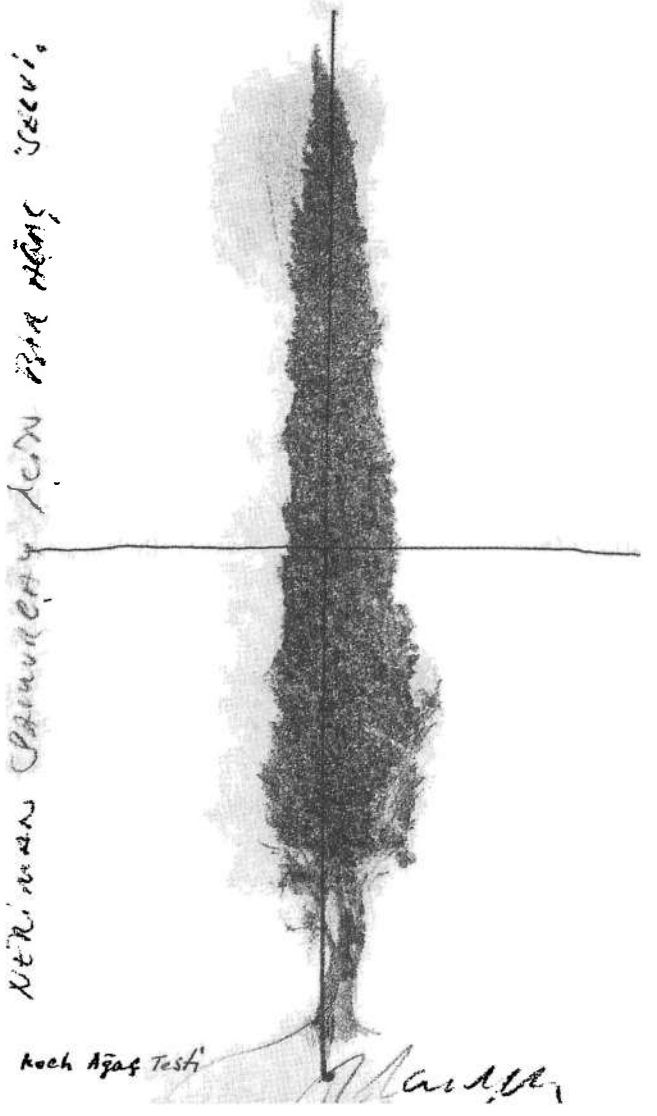
Utku Varlık ile ilk görüşmemiz, yıllar önce Galeri Nev'de gerçekleşti. Resimler sanki tarih öncesine götürmüştü beni. Galeri Nev, Horasan Sokağı'ndaydı o zamanlar. İkinci görüşmemiz Paris'te gerçekleşti. Boulevard Grenelle'deki, hem evi hem de atölyesi olarak kullandığı o muhteşem binada. Yüksek tavanları, geniş pencereleri, yemyeşil bahçelerin uzandığı görüntüsüyle atölye bağrına basmış Utku'yu, bırakmıyor. Günde on saat, öğle yemeği bile yemeden, Kozmik Metafor'da yaşamak ne demek!

Üçüncü görüşme de Ankara'da Galeri Nev'deki "Son Bakış" adlı sergisinde gerçekleşti. Artık duygularımı, düşüncelerimi yazıya dökmek zamanı gelmiş gibiydi. Bu arada Varlık'a ilişkin hazırlıklarımı, Eskişehir Anadolu Üniversitesi "Güzel Sanatlar Kavram ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı" içinde sundum (29 Nisan 2004).

Freud *Yeni Konferanslar* adlı yapıtında, psikanalizin başlangıçta bir tedavi yöntemi olarak kullanıldığı, daha sonra da içsel dünyamızın ve bizim var olma biçimimizin, bilimsel açıdan ele alındığı bir yol olduğunu özellikle belirtir. Freud'a göre sanatçılar, bilim yoluyla asla kavrayamadığımız pek çok şeyi bilmektedirler. Ben (*Moi*) ile Bilinçdışı (*Inconscient*) arasındaki bilinmezlikleri, gizemli olanın altında gizli gerçeklikleri, onların yapıtlarıyla çözebiliriz.

Utku Varlık'a bu amaçla, Koch Ağaç Testi uyguladım. Onun hakkında tüm yazıları, kitapları inceledim. Ayrıca üç görüşme de bu etkinliklere önemli bir ışık tuttu.

Zürihli E. Jucker tarafından ele alınmış Ağaç Testi bireyin ortaya koyduğu her ürünün, her çizginin, onun iç dünyasından yankılar ileteceğini, onun derinliklerini gösterebileceğini varsayar. Kökler, Gövde ve Taç arasındaki ilişkiler ve Ağaç'ın mekân içinde yer


Koch Ağaç Testi

alma durumu, bireyin kendi Ben'i ile Diğeri arasındaki psikolojik yapıya tercüman olacaktır.

Böylece, projektif tekniklerden elde edilen veriler, görüşmeler ve piktüral objeye ilişkin yorumlar arasında kişisel bir bağlantı kurulabilir. Utku Varlık'ın Ağaç Testi'ne ilişkin bulgular yazının sonunda yer alacaktır.

"Ne resim, ne şiir bana bir şey söylemiyor. Ama ben yine şiirsiz yapamıyorum: Charles Baudelaire (1821-1867), Gérard de Nerval (1808-1855) her zaman benimle beraber. Bazen ince bir duyarlılık, bazen altüst edici bir imgelem fırtınası beni içine alıyor: Romantizmin mirasçısı ve hem beşer mukadderatının tragedyası hem de mistik formuyla Baudelaire, beni her zaman etkilemiştir." (Utku Varlık'la söyleşiden)

1966'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren Utku Varlık yaşamını Paris'te sürdürmeyi seçer. 70'li yıllarda eğitim için burslu olarak gittiği Paris'ten dönmez bir daha. Türkiye'nin 70 sonrası geçirdiği politik sarsıntı, tüm umutları silip süpürmüş gibidir. Böyle bir ortamda Paris, Utku Varlık için bir seçim olacaktır. Kültür adına her şeyin dolu dolu yaşandığı, resimle şiirin, felsefi düşünceyle sanatın birbirinden ayrılmaz olduğu böyle bir yaşam olanağı ressama vazgeçilmez bir temel oluşturur. Resimlerinde hem arkaik biçimler ve anlatımlarını hem de bu görüntülerin parçalanmışlıklarını fark edersiniz. Dün olmuştu belki bunlar, ama Dün Bugün'dür. Ressamın hayran olduğu Portekizli şair Fernando Pessoa da öyle düşünmüyor mu: "Dış dünya bir içsel gerçekliktir benim için. Düne ait havailiğim bugün, hayatımı kemiren, sürekli bir nostaljiden başka bir şey değildir."

Gérard de Nerval'in, *Doğu'ya Yolculuk* kitabından çok etkilenmiştir Utku Varlık. Kendisinden dinleyelim: "Bu kitapta aslında benim yaşadığım bir şey var. Kendime sormuşumdur: Korkuyu nasıl anlatırız, sanrıyı nasıl açıklarız? Çocukluğumdan beri yaşadığım bir bilinmezlik, belirsizlik, kararsızlık (*incertitude*) söz konusu. Çocukluğumda da böyle hayali geziler yapardım, daha çok eryetmelik döneminde. Acaba Nerval de böyle hayali bir yolculuk mu yapmıştı? Aslında o bir anlatıcı (*narrateur*). Nerval sonra bir-

denbire sanrı kentine girer. Benim için gerçek, yoksa o günkü İstanbul mu? Ne var ki bunları düşünürken henüz Nerval'i tanımamıştım. Gerçekte, sürekli böyle düşler görüyorum. Son zamanlarda bu gerçekdışı malzemeyi kontrol etmeye başladım. Entelektüel açıdan kendimi çok iyi besliyorum. Paris'te olmanın gerçek nedeni de bu: Edebiyat, resim, sinema. Böylece sanatın bir sentez olduğunu söyleyebiliriz.

Ingmar Bergman'ın bir filminde, kar yağar ve peyzajı örter. Bu, bir anlamda karın, zamanı durdurması anlamına gelmez mi? Bu türlü örtüyü çok kullandım resimlerimde. Annem, çocukluğumda, bir yere giderken beyaz örtüyle örterdi eşyaları. Bir türlü unutamıyorum. Onlar da zamanı ve gerçeği örten karlar gibiydiler. Ya da var olanı ölüme göndermek: Örterek, kapatarak. Eşyaların örtülerle kapatıldığı böyle bir dekor ölümün simgesi sayılmaz mı?"

Utku Varlık ateist olduğunu söylüyor. Aileden gelen bir düşünce biçimiymiş bu. Ne var ki kırk beş yaşına gelince, yaşın getirdiği bir hüzünle "Yaşam çok kısa!" kaygısında. Yapılacak tek şey, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinden şu dizeleri tekrarlamak: "*Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında; / yekpare, geniş bir anın / parçalanmaz akışında.*" Zamanı durdurmak, bir önlemde hüznün, ölümün önünü kesmek.

"Ingmar Bergman'daki semboller, aslında benim resmimde de var. Herkes ölümü anlatır, ama o fark etmeden yapar bunu. 'Sonbahar Sonatı'nda, kamera önce içerde dolaşır. Bir hüzünle karşılaşırız. Duvarlar baştan başa karamsarlıkla doludur. Bazen artar bu duygular. Sahneyi izlerken tanık olursunuz bu duruma. Bir mobilyanın üst kısmında, 6-8 yaşlarında bir çocuğun fotoğrafı var. Daha sonra öğrenirsiniz ki o çocuk ölmüş. Odadaki hüzün çok iyi kontrol edilmiş, dışarıda tam tersine, acı, itici bir peyzaj egemen. Resimlerdeki birtakım semboller, tüller peyzajlardan, insanlara ulaşıyor. Onları örten, saydam örtülerdir. Bunlar birer çağrı sayılmaz mı? Her birisi, bizim telepatik diyaloglarımız, içrel konuşmalarımızdır bir anlamda...

"Çehov'un, 'Vişne Bahçesi' beni çok büyülemiştir. Nedenini bilmiyorum, Knut Hamsun da beni etkileyenlerden." (Utku Varlık'la söyleşiden)

Anlaşılıyor ki daha çok işimiz var: Nerval, Knut Hamsun, Çehov, Fernando Pessoa, Kawabata ve onun eseri "Son Bakış".

"Fantastik bir dekorda insan büyük bir yalnızlık içindedir. Sanatçının işlevi doğrudan (*direct*) bir mesajdır. Sanat yapıtı, bir öğretidir, bir duygu alanı yaratır. Bunu sağladığı sürece moralist olmalıdır, insanın kültürünü düzeltmelidir. Estetik, bir anlamda okullaştırılmıştır. Bu nedenle tartışılabilir. Geçen yüzyılların estetikleri bize ancak, o döneme ait veriler verebilir. Bugünün estetiğine ilişkin görüş açısı, daha geniş bir kültür aşaması sorunlarından oluşuyor.

Kütle eğitimi, hiçbir zaman 'estetik' adına yapılamaz. Örneğin 'estetik', şehirleşmede yaşamın ayrıntılarına kadar empoze edilmiştir. Bugün bir gerileme içindeyiz, özellikle dünya nüfusunun artışı. Kültür kendi kendine oluşmuyor, birikerek bir yere geliyor. Osmanlı dekorasyonundaki rafine oluş, gelenek sonucu varılan bir noktaydı, ama sürmedi." (Utku Varlık'la söyleşiden)

Utku Varlık'ın resimlerinde "Ölüm" teması durmadan dolaştığı için, o konuya dönmek istiyorum yeniden. Bana öyle geliyor ki Utku Varlık geçmiş ve gelecek iç içeliği ile ölümü reddetmek istiyor. Bu, bir anlamda ölüme izin vermemektir. Yaşamı, kozmosun her anında sürdürebilmek için, metafora ihtiyacımız var. Eğretileme (*métaphore*) yoluyla ölümü uzaklaştırırız dünyamızdan.

"Çocukluğumda, 9 yaşındayken babamı kaybettim. Çok sevdiğim kedilerde de yaşadım ölümü. Onlar bizim bir parçamızdı. İlk hüzünle karşılaştım böylece. Giderek, ergenlik döneminde ölüm kavramını geliştirdim. Ölüm olayına ilgi duyanlara yakınlık duydum. Örneğin Fernando Pessoa, bu konuda beni en çok etkileyen şairlerden biri; 'Gerçek, çocukluğumuzda düşlediğimizdir. Sonra, ergin olarak da düşlerimize devam ediyoruz. Yanlış olan, gerçek olmayan, diğerleri ile olan ilişkilerimizde yaşadıklarımızdır'; Fernando Pessoa'nın düşünceleri böyle." (Utku Varlık'la söyleşiden)

Fernando Pessoa'yı Utku Varlık aracılığıyla tanıdım. Hemen Paris'te *Etrange Etranger* kitabını aldım. Sonra Türkiye'de de Fernando Pessoa gün yüzüne çıktı; *Sırların Cebri*, *Denize Övgü* çevirileriyle; *Fernando Pessoa'nın Son Üç Günü*'nü de okuyabilirsiniz Antonio Tabucchi'den.

Utku Varlık'ın 1996 yılında Paris, "La Cité Internationale des Arts" galerisi için hazırladığı davetiye, Fernando Pessoa'nın şiiriyle başlıyor: "Ben, dış dünyası, içrel bir gerçeklik olan kimseyim" ve sonra devam ediyor: "Dünkü havailiğim bugün, hayatımı kemiren devamlı bir nostaljidir."

20. yüzyıl Portekiz edebiyatının bu ilginç şairi, yalnız kendi adıyla değil, değişik adlarla da şiirler yazmıştır (örneğin Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Compos vb). Bütün şiirlerinde Fernando, çağdaş insanın bilinçaltı özlemlerinin karmaşıklığını sergilemiştir.

Pessoa, on dokuz yaşında (25 Temmuz 1907) "Nesnelerle gerçek ilişkilerimi kaybettim gibi geliyor bana. Kavrama yeteneğim de yok oldu sanıyorum. Zihinsel bir boşluk içindeyim. Ailem hiç anlamıyor beni. Anneme güvenebilir miyim bilmiyorum? Burada olmasını ne kadar isterdim. Hayır ona da güvenemem. Denizdeki bir enkaz gibiyim" diyerek ifade ediyor kendini.

Bu görüşe Schopenhauer, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Rollinat'dan La Forge'a kadar tüm sembolistlerde rastlarız.

Utku Varlık, Fernando Pessoa ve onun diğer kişiliklerinden (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis vb.) çok etkilenmiştir.

"Telepatiye inanırım. Sürekli olarak dışarı açılmam için (20 yıldır evli olduğum halde) resim de yetmiyor. Sinema yapmak isterdim, ilerde bir kitap yazmayı da düşünüyorum.

New York'taki yaşamım gibi, İstanbul'a ilişkin anılarımı da kapattım, Paris'e çekip gittim. Güzel yaşanmışlık bir daha geri gelmeyecek. İlgi alanım başka yere kaydı. Can arkadaşlarım Aziz Çalışlar, Edip Cansever yok oldular, mekânlarımız değişti.

Büyük bir şehir burası. Bir okyanus gibi hiç bitmemeli. Çevremde çok şair var. Yeni kuşaktan bir yığın yeni şairler.

Lizbon'a bir kez gittim. Pessoa nedeniyle. Tekrar gideceğim oraya.

Misafir öğrenci Aziz Çalışlar, Bedri Rahmi Atölyesi başlangıç noktasıydı. Ama yoklar artık, kaybettim onları."

Utku Varlık'ın son sergisi "Son Bakış (*Ultimate Regard*)" adını taşıyor. Japoncası "*Matsugo No Me*". 20. yüzyılın önde gelen Ja-

pon yazarlarından Kawabata'nın *Son Bakış* adlı eserinden etkilenen Utku Varlık, artık kozmosa son kez bakıyor ve bundan böyle sanat yolculuğunu ışık ile sürdürmeye kararlı.

"Resim sanatı, görsel analizden önce içeriğin yaratılması ve paylaşılması" konusu içinde ele almalısınız Utku'yu. Çünkü nesnelerin ve varlıkların görünür gerçekliği, onların arasında yatan, gizil anlamlar ve değerler dizisinin ışığında kimlik kazanabilir. Resimler çizgisellikten arınmış, çok çeşitli görüntülerin yumağı biçiminde oluşmuştur.

Hiçbir zamana sığmamak ya da bütün zamanlarda bulunmak.

Borges, Utku'nun düşsel komşusu, yakın arkadaşı olmuştur. Her ikisi de "Öteki" (*Autrui*) olmayı bilmektedirler.

"Bilge Borges beni yıllardır düşünü kurduğum bir evrenle tanıştırdı. Algı ötesi boyutların, frekans dışı alanların rehberliğini üstlenen Borges aracılığıyla kendimi kaybedip yeniden bulduğum mekânları keşfettim. Aynalar, koridorlar, labirentler düşsel varlıklar; batan uygarlıklar; gaipten gelen sesler, illüzyon, insanın zaman içinde yolculuğu ve maske. Borges'i tanıdığımdan bu yana, onun bilinci bana yol gösterdi. Evrenle ilgili büyük bilmeceyi belki de birlikte çözmeye çalışıyoruz."(Utku Varlık'la söyleşiden)

"Yunanlı sanatçılar, ölümü bir iskelet gibi değil, Homeros'un tanrısına göre, onu uykunun ikiz kardeşi gibi kabul ederler. Dinler 'Öbür Dünya' masalıyla, insana sonsuz bir yaşam düşü sunarlar."

Mademki ölümün önüne geçilmez ne zaman gelirse gelebilir. Sokrates'e '30 zalim, seni ölüme mahkûm etti' deyince, o da 'Tabiat da onları' diye yanıtlamış.

Kazancakis 'Hayat iki karanlık arasındaki bir ışık alanıdır' diyor. Bu ışık alanı nedir? Ben neredeyim? Kawabata'yla paylaştığım işte bu soru!

Velázquez ve daha birçokları ile yaptığım diyaloglarda, hızlı bir şekilde bugün kaybolan değerleri, o figürlerle tartışıyor, resmi, şiiri, hüznü, yalnızlığı anlamaya ve anlatmaya çalışıyoruz.

Bir gün Bedri Rahmi ile renk konusunda konuşuyorduk, 'Sen üstat, camın kırıldığı yerdeki maviyi gördün mü?' dedi. 'Işığın kırıldığı yer' adlı bir sergi yaptım sonra." (Utku Varlık'la söyleşiden)

Utku Varlık burada bitmiyor. Daha çok, çook incelemek çalışmak gerekiyor. "*Matsugo No Me*" öyküsünü de okumalıyım.

Dünya ancak insanın onu oluşturduğu biçimiyle bir anlam taşır. Kendisine yarattığı bir dünyada, insan kendi yaşamından sorumludur. Yalnızca eylemleri için değil, eyleme dönüştürmedikleri için de. Yaşamımıza anlam katma sorumluluğunu üstlenebilmekle özgürlük iç içedir. Jean-Paul Sartre, "Sorumlu olmak, bir olayın ya da bir şeyin tek yaratıcısı olmaktır" demiyor mu? Utku Varlık da, varoluşçu bir yolda özgürce ilerliyor. Hem kendi yaşamına hem de "Diğerleri"nin yaşamına anlam katıyor, "Yaşam ve Yaşamazlık ne kadar iç içe" diyerek.

Utku Varlık'a ait Koch Ağaç Testi analizi:

Ağaç'ın mekândaki yeri dengeli. Taç kısmının uzunluğu, kozmik ve duyumlar üstü (*supra-sensible*) ilgilerin egemen olduğu bir kişiliğe işaret ediyor. İçedönüklük-dışadönüklük (*introversion-extraversion*) dengeli gibi görünüyorsa da gerçeklerin anlam eksikliği, özellikle Gövde–Taç arasındaki uyumsuz uzunluk-kısalık ilişkisinde görülüyor. Bu da regresif bir karaktere işaret ediyor. Ağacın "Selvi" olması ölüm motifini simgelemekte. Ağacın üzerindeki gölgeler, Utku Varlık'ın kendi iç dünyasını örtmek, detayları saklamak isteğini yansıtıyor denebilir.

Ne var ki, Utku Varlık'ın resimleri Koch Ağaç Testi'nden çok daha detaylı, çok daha anlamlı analizler yapmamıza olanak sağlamıştır. Test sadece, mühür rolünü gerçekleştirmiş gibi geliyor bana.

Ve bizim en güzel öldüğümüzdür bu: Yaşamak.

Edip Cansever, "Nerede Antigone"

düşler, geçmişimizin mekânında, birbiri üzerine binerek geleceğe yönelik hayallerimizden ve umutlarımızdan oluşmuş "içrel dünya"mızın bir ifadesidir. Bir filozof, bir sanatçı, örneğin bir ressam, kendine özgü sembollerle gerçek ve düş arasında yeni bir bağ kurar. Kontrolden geçmiş bir düş, sanatçının elinde, ona ait sembollerle yepyeni bir anlama yönelmiş olacaktır.

İmgelem ve Eylem, Düş ve Gerçek, İçrel Dünya ve Dış Dünya felsefenin de uğraş alanını oluşturmaktadır. Bu anlamda resim yapmak yaşamın ta kendisidir. Böylece düşü gerçekleştirmiş oluruz. Varoluş, Barış ile Çatışma arasında bir alternatif değildir. Varolmak, yaşanan ile yaşanması arzu edilen, yani gerçek ile düşün yeni bir kombinasyonudur. Yepyeni bir yapıttır. Follet'nin söylediğine göre, "Biz var olmayan bir şeyi arıyoruz". Bunu niçin yapıyoruz? Çünkü bizim objektif bir gerçeklikten daha çok sübjektif bir gerçekliğe ihtiyacımız var, ancak o zaman varız. Bu açıdan ele aldığımız zaman Sanat, sanat için değil, yaşamak içindir.

Mekân ve zamanın farkında olmak; dün, bugün, yarının bilinçli ilişkisi; teorik olarak çerçevesi çizilen nesneyi pratiğe dökebilmek; hissetmek; bunlar çağımız insanının yaşamöyküsünü oluşturuyor. İhsan Kendir'de "dün", "bugün" ve "yarın" hep bir arada olacaktır. İhsan Kendir her zaman kavramlarla düşünür ve yaratır, yaşamla kuram arasındaki kargaşayı böylece çözmeye çalışır.

İnsan bedeni, bir nesne olarak çağımızın en büyük sorunlarından biridir. "Çünkü yaşam, bedenle başlıyor ve bedenle bitiyor". İhsan Kendir, heykelleriyle bedenin çeşitli duygularını ifade etmeye çalışıyor. Gövde öteye geçemez. İhsan Kendir'e uyguladığım M.M.P.I. testinde onun son derece dindar olduğunu saptamıştım. Düşünüyorum, acaba heykel çalışmalarından sonra mı resim çalışmalarına döndü? Çünkü beden, soyut bir teknik aracılığıyla gerçek yüzünü göstermez. Yoruma artık diğeri de katılmış olur. Yorum bir bakıma kendi öykümüzdür ve bu öykü ancak başkaları katıldıkça insanı "kendisi" kılabilir. Bu anlamda "Sanat-Felsefe-Psikanaliz" birbirlerinden hiç ayrılmadan insanı hem bilgiyle, deneyimlerle geliştirecek hem de mutlu edecektir.

İhsan Kendir 1967 doğumlu. 1986'da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitimine başlamıştır. Eğitimi süresince Jale Yılmabaşar, Tankut Öktem, Ali İsmail Türemen ve Erdinç Bakla'dan ders almış, 1990'da Prof. Dr. Erdinç Bakla Atölyesi'nden mezun olmuştur. İlk atölyesini kurduğu 1998 yılına kadar seramik ile ilgili alanlarda çalışmış ve bu tarihten itibaren heykel çalışmalarına başlamıştır. 1997'de Gazi Üniversitesi Çorum Meslek Yüksekokulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamış. Halen bu göreve devam etmektedir. 2005 tarihinden itibaren de sanatçımız "Resim"e yönelmiştir.

Sanatçımıza göre, sanatın insan ile ortak paylaşımı Mekân ise, resim Mekân ve İnsan arasındaki diyalogların ifadesidir. Bu diyalogun peşindedir İhsan Kendir. "Kabul gören somut anlayıştan soyuta geçiş ve soyutta gerçek somutun aranmasıdır sanat" derken böyle bir diyaloga işaret etmektedir. Somut ve Soyut; bu iki ifadeyi belirleyen, aralarındaki farkları görsel ve ifadesel olarak ortaya koyan şey duygularımızdır. Nâzım Hikmet "Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?" diyerek Abidin Dino'ya seslenirken, aslında duygularından uzak bir bakış ile kavramsallığa soyut bir çerçeve çizmiştir. Duygular ve kavramlar görsel olarak ifade edemediğimiz şeylerdir. Rengi ve biçimi olmayan, görsellikten uzak ve uzayda sadece frekanslar ile yer alan, hacmi olmayan, ritimsel bir tasarımdır.

Heykel, doğanın dokusu ve formu düşünülerek ele alınmalıdır. En kusursuz üç boyutlu form olan küre bilinci ile yorumlamak gerek tasarımı. Formda her zaman sadeye ve tekliğe doğru bir arayış vardır. Aranan şey'e kısaca soyut diyoruz, öyle tanımlıyoruz. Peki aradığımız, aslında bulduğumuz, fakat ifade edemediğimiz şey nedir? Kavramlar ile açıklamaya çalıştığımız insanı zihin ve duygularımız ile anlayabildiğimiz, maddenin öteki yüzü değil midir? Maddeyi tanımlarken kendimizin de madde olduğunu ve ortak tepki verdiğimizi çok iyi düşünmek gerekmez mi? Bu, bize, biz insanların somut denen görselliğin karşısında ne tür bir tavır takınmamız gerektiği sorusunu yöneltir. Nesneleri görebiliyoruz aslında. Çünkü ışık maddeden bize yansıyor. Nesnelere dokunuyor, onları tutabiliyoruz.

Tüm evren ve içinde bulundurduğu öğeler tasarım eseridir. Gördüğünü bir başka forma ve anlama yükleyebilen tek canlı insandır. Bu niteliği ile sanat sadece insan içindir. Sanat, insanın zihnini ve geleceğini ilgilendirir. Bu açıdan bakıldığında yapılacak işin ve yapıtın felsefesi, geleceğe yönelik bir amaç taşımalıdır. Kandinsky'ye göre gerçek sanatçı, zamanın çok ilerisinde anlaşılan insandır.

İşte, İhsan Kendir tüm bu açıklamaların çerçevesinde heykel ve resim çalışmalarını sürdürmektedir. Akıl besleyen duygular onun için çok önemlidir. Duygular aracılığı ile insan, bilginin altyapısını toparlar ve mantığın yardımı ile ona şekil verir, değişik yöntemler bulur ve her şeyi beyninde idealleştirir. Sonra, bütün bu birikimleri deneyerek kurallaştırır, görsel hale getirir, adına da bilim der. Ama bunun içinde sevgi yoktur. Gerçek Sanat ise bilime, akla ters düşer. Çünkü o, ideallerin ve kavramların tasarımını araştırır, akıl ile değil zihin ile, aşk ve çılgınlıklar ile yol alır. Sonuçta taban tabana zıt bir durum çıkar her ikisi için de. İşte bu noktada İhsan Kendir, bütün bu karşıtların sanat aracılığıyla yenilebileceğini vurgulayacaktır.

İhsan Kendir'in kişiliğini irdelemek amacıyla ona M.M.P.I. Kişilik Envanteri, Roschach, Jean Le Men'in D10 Testi, Murray'ın T.A.T. Testi ve Koch Ağaç Testi olmak üzere beş test uyguladım. İhsan Kendir görünürde dışadönük bir kişilik sergilese de, insanlarla ve aile bireyleri ile çok iyi geçiniyor gözükse de, gerçekte içedönük, kendinden ve çevreden belli etmeden kaçan, derinlerinde gizli suçluluk duygusu (*culpabilité*) bulunan bir sanatçı. Sözünü ettiğimiz bu duygu, tamamen çocukluğumuzla ilgili. Sanat burada bir anlamda terapi yerine de geçer diye düşünüyorum. Sanatçının kendi ifadesi de böyle bir yorumu destekliyor sanırım.

"Gelecek için kâinat henüz yaratılmamıştır. Sonsuz uzunlukta, sonsuz parlak ve düzgün bir cam zemin düşünün. Bu yüzeyde sabit hızla yuvarlanarak yol alan minik, pürüzsüz bir bilye düşünün. Bilyenin hacmi varlık, maddedin kendisi kâinat olsun. Bilyenin yuvarlanarak yol alması da geçmişi anlatmış olur. Bilyenin temas ettiği nokta ve art arda izleyeceği yol ise gelecektir. Fakat kâinat henüz gelecek için yaratılmamıştır. Maddenin varlığının ispatı da te-

mas noktası olan o An ile Geçmiş arasında kesintisiz bir bağlantı kurabilmesidir. Teorik olarak da bir insanın kendi varlığını ispat edebilmesi, kesintisiz bir geçmiş zincirini tanımlayabilmesi, ortaya koyabilmesi gerekmez mi? Ne yazık ki insanlar hâlâ birbirleriyle yaşamaya alışamadı. Ben de öyle sayılmaz mıyım? Düşünüyorum, zevk neden bu kadar kaprisli? Mutluluk ahenkli ve kısa? Neden beni bırakıp gittin? Seni ne ürküttü? Ben seni mi cezalandırmalıyım, yoksa kendimi mi?"

Daha sonra şu dizelerle bitiriyor söyleşisini:

Ne hüzün kalır
Ne de neşe tatmadık geriye
Şekillenmiş ve şekillenecek
Koyun sürüsü doldururken zihnimi
Ne gerçeğin sızısını ne de
Hayallerin coşkusunu...
Hissetmez olur
İki buçuk metre hayat
Beklerim kurumuş ellerimle
Kim olduğunu bile bilmediğim
Seni...
Düşündüklerim eflatun dağlar değil!
Boşluktan beni tutup ayıran çivi
Ağlarken neden gözlerim sulanır ki?
Yine de yürümek gerek.
Coşkuyu da, sevinci de
Çağıracak olan biz değil miyiz?
Yine de yürümeliyim çamurdan.

Sözü sana bırakıyorum şimdi. Anlat bakalım İhsan, çamura ve tuvale yazdıklarını:

"Sanatı olduran iki temel unsur: Kavramlar ve insan. Bu bağlamda sanatın, duygu bütünlüğünün çözünebilmesi ile açığa çıktığını düşünüyorum. Çünkü gördüğümüz ve bildiğimiz tüm nesnelerin soyutu taşıyan ikinci bir yüzü olduğuna inanıyorum. Bu sebeple benim için soyut ve somut tematik düzlemde birleşiyor.

Dışa vurulmuş soyutun var olma anına dönüp, ona ayna tutuyor, o anda soyut ile onu yapan zihin arasındaki diyalogu arıyorum. Çünkü tek bir düşsel evren içerisinde insanın, var olan tüm nesneler ile aynı kavram bütünlüğünde 'varlığı irdeleme (sorgulama) noktasında' yer aldığını düşünüyorum.

Formun tematik düzlemdeki yorumu ve nesnel dünya ile örtüşen duygu bütünlüğü neden yapıldığı sorusuna da cevap verebilmeli.

Kendi kültürel geçmişimize baktığımızda, kimi eski uygarlıklar gibi stilize edilmiş birçok figür ile karşılaşırız. Ele alınan her obje, yapanın zihinsel dünyasından süzülüp yeni bir kimlik ile ortaya çıkmıştır. Gerçeğin aynası olmaktan öte, insanın algı boyutunda yeniden oluşturulan tüm bu figürler tematik düzeyde hep ikincil anlamlandırmalara gebedir.

Şamanist döneme kadar dayanan bir bakış ile; stilize etme, orijininin dışında bir format ile şekillendirme, eski sanatımızın bir ayağını oluşturduğunu görürüz; görmediğimiz ama inandığımız bir şeyi simgeleştirme, duygularımızı bir forma aktarma, hayallerimizi görsel hale getirme... Sübjektif bir bakış.

Sanat hayatımın başlarında, Mevlana'nın felsefesi ile, anekdotları sanatsal gelişimimde önemli katkı sağladı. Çıkarımım, doğru pencereden bakabilmek ve doğru kurguları yakalayabilmek oldu. Heykellerimin bir kısmında Mevlana'nın hayallerinin gerçekliğini yakalamaya çalıştım. "İnsan içi de dışı da boş bir kamış parçası gibidir, maharet ondan ses çıkarandadır." Mevlana'nın bu sözünü, insanda asıl olanın zihinsel dünyası olduğu ve bunu vahdet-i vücut ile beraber düşünmek gerektiği olarak yorumladım... Heykelde çoğu zaman Mevlana'dan etkilendim, bu etkileşim bir semazenin heykelini yapmaktan çok öte onun zihinsel dünyası oldu. Tabii ki bu etkileşim bendeki somut ve soyut kavramlarına soru işaretleri doğurmak ile birlikte, farklı anlamlar da kazandırmış oldu. Öncelikle formu bulmak, ona anlam vermek, yaşananların ve kavramların muhatabı olan somut-anatomiyi deforme etmek.

Soyut olarak adlandırdığımız pencerenin, iç dünyamızın somut hali olarak kendime tanımladığım dönemde resim yapmaya yönel-

dim. Hedefim; zihin dünyamıza şekil veren bu düşünceleri, tuval üzerinde bir mekân oluşturarak ifade etmek oldu. Yazı gibi, söz gibi düşünüp kendi alfabemi ve notalarımı kullanarak tuvale yazıyorum. Objelerim deforme edilmiş ve başkalaştırılmış nesneler değil; kendi içimden çıkan ve kendi kendilerine var olan nesneler. Bizi tüm canlılardan ayıran özelliğimiz zihinsel dünyamız, mantığımız ve duygusal bakışımızdır. Objektif bir bakış ile tanımladığımız her şey, aslında nesnelerin görsel tanımını verir bizlere, zihin dünyamızın tanımını ve onun yorumunu değil. Ama sanatı sübjektif bir öngörü ile gerçekleştiririz ve 'Sanat sübjektif gerçeğin peşindedir' deriz. Bu bağlamda sanat görünmeyen bir gerçekliğin ve kavramlar bütünlüğünün yansıması değil midir?

Hep aynı zihinsel evren içerisinde üretmiyor muyuz, değişen ise kültürümüz, sosyal hayatımız, estetik anlayışımız ve zekâmız. Sanatı sanat yapan ayrıntılar ve sebepler, insanı insan yapan temel özellikleri ile birçok anlamda örtüşür. Duygularımız estetik öngörümüzü oluşturuyor, bu öngörüler ile sanatı gerçekleştiriyoruz. Tüm bu kavramlar bütünü, dışavurum, içimizde var olan soyut evrenin aynası; SANAT adı ile ortaya çıkıyor.

Ta en başından beri…"

Haydi yolun açık olsun İhsan Kendir. "Sürgit değildir bu karanlık, tan ağarır, Gün doğar birazdan."

Zuhal Dekeli'nin Gizli Dünyası

Günlerimin tümü onunla dolu
Evren ise O'nun yansımasıdır
Kırlangıçların hemen ardında
Gökyüzü olduğu gibi kalır.

Aragon

Zuhal Dekeli ve ben, Kozmos'ta tanıştık. "Biz dünyada değiliz, dünya bizim içimizde" diye düşünüyorduk. Evrenin her bir parçası, bilinçdışımızın derinliklerindeydi. Kızlarımız da beraberdi bizimle.

Albert Camus, "Yaşam için gösterilen neden, ölüm için de geçerlidir" derken, Dekeli–Samurçay sohbetine katılıyor sayılamaz mı?

İnsanlar zaman zaman kendilerini, başkalarından soyutlanmış bir biçimde yaşarlar ya da kişiliklerinin bazı bölümlerine yabancılaşmış bir yaşam sürdürürler.

İnsan yalnızca kendisi ve çevresi için anlam taşıyan bir dünya oluşturur. Ancak bu dünyayı aslında, sadece kendisinin yaratmış olduğunu görmezlikten gelir. Dünyanın yalnızlığı, acımasızlığı ve hiçliği ile yüzleşmekte olmanın anksiyetesini yaşar.

Zuhal Dekeli, yaşamına anlam katma sorumluluğunu üstlenen bir sanatçı. Yaratıcılığın, insanın içsel çatışmalarından kaynaklandığını söyleyen Freud'a hak verirsiniz, Zuhal Dekeli'nin resimlerini görünce. Hangi zaman, ne zaman bilemezsiniz. Geçmiş-şimdi-gelecek iç içe, yekpare bir "an"ı temsil ederler.

Zuhal Dekeli, yıllarca sürebilecek bir sanat eğitimini, kozmik evrenin zaman–mekân tasarımı içinde çoktan çözmüş görünüyor.

Sanatçının bütün tablolarında var olan bir "kaybetmişlik" duygusu birden içimizi sarar. İçinde yaşadığımız nesneler dünyasından, fantastik olana, bir anlamda "Kozmik Metafor"a yönlenmişsinizdir.

Sanki Ölüm, yitip gitme toprak altında kalmak değil, başlayanın ta kendisidir. Bu dünyada yaşadıkça bir süre, sevdiklerimizle evrenin diğer ucunda da buluşmalıyız. Sanatçı da öyle düşünmüyor mu? Nesne ve düş beraberliği yeni bir evren oluştururken, Zuhal Dekeli'nin isteği de gerçekleşiyor böylece.

Zuhal Dekeli, zaman problematiğini resimsel ifadelerinde sürekli gündeme getirirken, bize yeni umutlar veriyor, diyebiliriz. Geçmiş ve Gelecek'in sürrealist birlikteliğinde ne kavuşmalar yaşanabilir, ne buluşmalar gerçekleşebilir.

Resimlerine bakıyorum Zuhal Dekeli'nin; gökyüzüne giden yol, kendi içime taşıyor beni, kalbimin atışları bulutlarda. Sanatçının gizli, gizemli dünyasını çözmeye çalışıyorum.

Dünya ancak insanın onu oluşturduğu biçimiyle bir anlam taşır. Jean-Paul Sartre'ın da dediği gibi, insanın, yaşamına anlam katma sorumluluğunu üstlenebilmesi için, iç özgürlüğünün var olması gerek. Zuhal Dekeli'de sevgi, şefkat, sorumluluk, yetenek, düş, şiir hepsi bir arada ve iç içe.

Zuhal Dekeli'yle yaptığımız söyleşide ressam bu durumu şu sözlerle yorumluyor:

"Resme ilk başladığım dönemlerde hiç konuşamayan, algılama gücü zayıf biriymişim gibi geliyordu bana. Adil Ocak Atölyesi'nde neler ürettiğimin farkında bile değildim. Sanki tuvalle konuşuyor ve tüm duygularımı, düşüncelerimi onunla paylaşıyor ve devamlı resim yapıyordum. Kendim için resim üretmek, beni ayakta tutan

unsur ve yaşam tarzım haline geldi. Çünkü duygularımı ifade edebildiğim ve bu dünyada mutlu olabileceğimi hissettiğim tek alan bu. Yüreğimden kopanları sessiz anlatım şekli artık benim yaşam biçimim. Resimsiz yaşam düşünemiyorum.

Resim yaparak, zihinsel açıdan her yerdeyim. Dünya'da, farklı boyutlarda ve evrenin gizeminde. Sanki tüm sistemin enerjisiyle bütünleşerek bağlantı kurabiliyor ve istediklerimle böylece konuşuyor, huzur buluyorum."

Zuhal Dekeli'nin resimlerinde; daha çok yaşamın yerkürede olmadığı farklı boyutlara rastlarız. Kozmik zamanda her şeyin "an" olarak gerçekleştiğini düşünen sanatçıya göre, bizim zaman ölçülerimizin dışında, var olan olmayan hepimiz, aslında aynı yerdeyiz: "Resimlerim de, zihinsel ve içsel yolculuğumun, rüyalarımın görüntülenmesidir. Fantastik, sürrealist bir yaklaşımla yapıyorum onları."

Oscar Wilde'ın şöyle bir sözü var: "Öyle çalışmalar yapılır ki, bir kenarda bekler durur ve insan onları anlayamaz; bunun nedeni, henüz sorulmamış soruların yanıtları olmalarıdır; ne yazık ki, bu sorular, yanıtlarından çok daha sonra ortaya atılırlar." Zuhal Dekeli de, resme başladığında, henüz sorular yüklememişti içsel yanıtlarına.

Zuhal Dekeli ve ben, "uzun ince bir yoldayız / gidiyoruz gündüz gece". Nasıl olsa yine bir gün, döneriz bu yollardan geri, diyerek sarılıyoruz birbirimize.

Hele bir sabah olsun
Bizim yokluğumuzla
Ve yarınlar düşlesin
Anlam vermeyi ona.

Aragon

Aynur Ocak'ın Camaltı Resimlerinde Varolmak

Sigmund Freud'un, Jean Cottraux'nun, Jean-Paul Sartre'ın ve daha nice araştırmacıların açıklamaya çalıştıkları doğrultuda biz, varlık olarak, nesnelere anlam yüklemekte ve böylece onlara "varolma" olanağı sağlamaktayız. Varlık ancak, bizim onunla ilgili olarak elde ettiğimiz verilere göre gerçek bir "varoluş"a erişmektedir. Bu da bize, gerçekte, kendimize özgü varoluş bilincimizin, evrenin varoluş bilinci içinde, ayrılmaz bir yer tuttuğunu göstermektedir. Bu anlamda, felsefeyi, psikolojiyi ve özellikle psikanaliżi asla sanattan ayıramazsınız. Ressam Aynur Ocak'ı tanıdıktan, onun "Camaltı Anadolu Efsaneleri" ile iç içe olduktan sonra bu gerçeği daha iyi anladım.

2003 yılını, hemen hemen tümüyle hastanelerde geçirdim: GATA, Hacettepe, Başkent. Uzun süre, onlarsız yaşayamadığım ressamları izleyemedim, galerilere gidemedim. Benim için "varoluş" sanatla psikanalizin birlikteliği, iç içeliğiydi. Başka türlü nasıl yaşayabilirdim?

Sonra bir gün bir davetiye geldi. Turkuvaz Galeri'den: "Aynur Ocak, Camaltı Anadolu Efsaneleri." Doktorum Fügen Oktay ile

ansızın Turkuvaz'a geldik, hem de açılış günü. Büyülenmiştim adeta. Camaltı resimleri ile ilk tanışmamdı bu. Aynur Ocak ile uzun uzun konuştuk. Sonrası da olmalıydı bu tanışmanın. Onun sanatsal varoluşuna, psikanalitik bir yaklaşım katmalıydım.

Aynur Ocak'la randevulaştık. İki kez bizim evde, bir gün de onun özel galerisi "Bude"de buluştuk. Bu yazı, görüşmelerimizin bir ürünüdür. Artık hasta da değilim. Sanat bir mucize sanki!

Aynur Ocak ile yaptığımız görüşmelerde kişilik testi de yer aldı. Charles Koch'un Ağaç Testi, kişiliğin psikolojik boyutlarını saptamak amacını taşımaktadır. Ağacın çizildiği mekânın sol yanı "Nostalji, Ruhsal Çatışmalar, Geçmişe-Anaya Bağımlılık, Aşırı Duygusallık" anlamlarını içerir. Aynur'un Ağaç'ı, mekânın solunda yer aldığı için, sözünü ettiğimiz özellikleri belirtmektedir. İçine dönük, duygusal, regresif, nostaljik kişiliği kuşkusuz Aynur Ocak'ı geçmişe, mitolojiye, Şahmeran'a götürecektir:

"1955 yılında Ankara'da doğmuşum. Beşimiz kız olmak üzere altı kardeştik. Babam sanata çok meraklıydı. Evde üç 'Şahmeran' tablomuz vardı. Resimler 'camaltı' çalışmalardı. Yılandan öylesine korkardım ki, tablolar bir tesadüf sonucu kırılınca sevincimden ne yapacağımı bilemedim."

Tekrar dönüyorum Aynur'un Ağaç'ına: Gövde sağ-sol bölümler arasında dengeyi sağlayan en önemli bir anlatım biçimidir. Aynur'un Ağaç'ında Gövde sağlam, sabit ve dengeli.

Ağaç'taki Taç bölümü iç-dış arasındaki ilişkiyi dengeler. Aynur'un Ağaç'ına ilişkin Taç bölümü, söz konusu dengeyi sağlamanın yanı sıra, sağ yöndeki yapraklar ve Taç'ın sağ yöne yönelmesi, onun geleceğe daha umutlu, daha üretken baktığının bir ifadesidir. Aynur Ocak geçmişi, yeni projelerle taşıyacaktır geleceğe.

Aynur'un Ağaç'ında Gövde boyu-taç boyu arasındaki orantı normal. Bu özellik de, yapılan projelerin dengeli bir "imgelem–gerçek" ilişkisine işaret etmektedir.

Ağaç'ın Kök kısmı, ressamın çocuksu duyarlılığına, *infantile* yaratıcılığına tanıklık ediyor diyebiliriz.

Görüşme sürüyor:

"Babam 42 yaşında öldü. Onun karakalem çalışmalarını hâlâ anımsarım, çok başarılıydı. Babamın ölümünden sonra annem bez bebekler yapmaya başladı. Dayım mallara el koyunca, zorunluydu böyle bir üretim. Hepimize ağabeyimiz baktı. Annemin de katkısıyla terzilik, kırtasiye. Bizim evde herkes sanatla ilgiliydi. Kardeşim Gülseren Sönmez'in 'Ebru' alanındaki başarısı çok önemli. Kız kardeşim Şengül Aydıngün arkeolog ve sanat tarihçisi. Yeğenim balerin, oğlum konservatuvarda okuyor. Diğer oğlum Çankaya Üniversitesi İşletmecilik Bölümü'nde okumasına karşın resimle ilgili ödüller alıyor, çok güzel balıklar çiziyor."

"Camaltı resim konusuyla karşılaşmakta çok geç kaldığımı görüyorum. Açıklamalarınıza ihtiyacımız olacak."

"Çağrı kartında da gördüğünüz gibi camaltı resim çok eski bir sanat dalıdır. Günümüzde bu dalda üretim yapan çağdaş sanatçı sayısı çok az. Önder Şenyapılı'nın da işaret ettiği gibi tüm emeğin boşa gitme riski de var. Çünkü camaltı resim alanında bilinen resim yapma yöntemini tersine çevirmek gerekir. Geleneksel resim çalışmasında önce tuvaldeki altyapının hazırlanması söz konusudur. Sonra adım adım, kat kat figüre ulaşılır. Oysa camaltı resimlerde, geleneksel olanın tersine, önce son figür yerleştirilir. En alttaki arka plan, gerçekte en son çalışılmış yüzeydir. Resimde yer alan nesneleri de sağ/sol ters olarak çalışmak gerekir."

Eski Yunan dilinde "söz" kavramını karşılayan üç deyim vardır: Mythos, Epos, Logos. Mythos masal, öykü, efsane anlamına gelir. Platon'a göre ise gerçeklerle ilişkisi olmayan, uydurma, boş ve gülünç masaldır mythos. Ne var ki, epos, mythos'ta söylenen sözün, anlatılanın içeriğini dengeler, süsler ve böylece mythosu etkili, kabul edilebilir duruma getirir. Başta Herakleitos olmak üzere Ionia düşünürlerine göre "Logos" insanda düşünce, doğada kanundur, her yerde ve her şeyde "Logos" vardır, "Mythos" ve "Epos" uyumlu bir biçimde birleştikleri takdirde, "Logos"u bulmak kaçınılmazdır. Logos onların sırlarını çözecek, bu beraberliğe anlamı da katacaktır. Bu konuda bize yardımcı olacaklar bilim adamları, sanatçılar ve sanatseverlerdir. Onun için birlikteyiz şu anda Aynur Ocak'la. Görüşme sürmez mi?

"Özgür kadınlar ilgilendiriyor daha çok beni. Hemen kadın ile başlıyorum işe. Yirmi beş yıldır bu böyle. Sünnet bayramları, geleneksel beraberlikler. Önce ince *örtüler,* ince motifler koydum giysilerine. Bol renkler içinde, köyden şehre gelen kadınlar. Hiçbirisinin cinsellikle ilgisi yok. Tümüyle estetik bir görünüm. Ailem modern bir anlayışa sahipti bu konuda. Hiç zorluk çekmedik. Tüm kadınların bizim gibi düşünmelerini isterdim hep."

"Üniversite yıllarınız nasıl geçti?"

"1977 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun oldum. O sürede, Hayati Misman, Mustafa Ayaz, Mürşide İçmeli değerli hocalarım oldular. Ayrıca, Bülent Oran'ın kedileri, Mevlût Akyıldız'ın tombul kadınları çok etkilemiştir beni. Üniversitede yaşadığım en önemli olaylardan biri de Adil Ocak'la tanışmamız oldu. 1977'de birlikte mezun olduk. O da resim sanatı ile uğraşmakta. Resimlerinde, doğaya ve yaşama saf, duyarlı, naif bir bakış açısı egemen. Görüyorsunuz eşim de sanatçı."

"Evet biliyorum. Resimlerini de görmüş ve çok etkilenmiştim. Adil Ocak açık bir biçimde, hiç saklanmadan açılıyor doğaya. Siz camaltına saklanıyorsunuz."

"Evet, ben de çok korktuğum yılanla Şahmeran'ı bağdaştırmaya çalıştım. Önce suluboya ile başladım işe. Ama bu gizil mitosu cam altına gizlemeliydim. Ayrıca Anadolu'da "camaltı resmi", Şahmeran ile bütünleşen bir sanattır. Piri Reis Haritaları da, beni çok heyecanlandırıyor. Coğrafya dersini çok severdim, belki de ondan."

Aynur Ocak sevmez mi, Piri Reis Haritalarını? Onun yolculuğu yeni başladı. Nerede ne var? Hangi efsane, hangi gizil gerçekler çıkacak ortaya "Mythos-Epos-Logos" bileşkesinde? "Yolun açık olsun Aynur Ocak!" demek geliyor içimden.

Tarih ve inanç ögelerinin yanı sıra geleneksel motifleri de içinde barındıran halk kültürü ürünleri arasında "efsane"lerin yeri çok önemlidir. Tanrıların, evrenin, insanların yaratılış ve ortaya çıkışlarının yanı sıra, ilk günahı, tufanı, ölüm olayının kökenini, âdet, kurum ve törenlerin hangi nedenlerle ortaya çıktığını anlatabilmek, efsanelerin temel amaçlarından birisidir diyebiliriz. Konuları masallarla ortak olan efsaneler de vardır.

Adana sahip olduğu coğrafi konum ve kültürel yapısı nedeniyle, bünyesinde halkbilimi malzemesini barındıran önemli bir kenttir. Adana yöresinde bir söz vardır, derler ki "Adana selle, Ceyhan yelle, Misis yılanla gidecek." Adana, Ceyhan iyi de, Misis neden yılanla?

Bu sorunun yanıtı bizi Şahmeran Efsanesi'ne ulaştıracaktır sanırım: Derler ki, yılanlar padişahı Şahmeran, Misis'e yakın "Yılan Kale" adı verilen bir yerde yaşamaktadır, yılanlarla dolu bir mağarada. Bir gün, bir adam yanlışlıkla mağaraya girer. Yılanlar, onu Şahmeran'a götürürler. Şahmeran, mağaraya giren ilk insanoğlunu affeder ama onu bir daha buralarda görmek istemediğini belirtir. Ayrıca adam, bu olaydan kimseye söz etmeyecektir.

Normal yaşamına dönen adam, Şahmeran'ı gördüğünü bir sır olarak saklar. Ne var ki bu arada padişahın kızı çok hastalanmış, bütün ülke onun tedavisi için seferber olmuştur.

Vezir padişahın kızı ile evlenip ülkeye sahip olmak amacıyla, bu konuda en telaşlı kişidir. Büyücülerden biri "Şahmeran'ı bulup öldürmek gerektiğini" söyler. Şahmeran'ın vücudundan alınacak bazı parçaların içinde kaynatıldığı suyu içen kız hemen iyileşecektir.

Vezir, Şahmeran'ı tanıyan kişiyi bulabilmek için halkı hamama götürür, vücutlarını soyarak inceler. Böylece, aranan kişi bulunur. Adam, Şahmeran'ı öldürmek üzere mağaraya gider, bütün gerçekleri anlatır ve ne yapması gerektiğini sorar. Şahmeran'ın yanıtı şudur: "Beni öldüreceğini bekliyordum, fakat kimse duymasın, çünkü yılanlar, insanlardan öç alacaklardır. Bu aramızda kalsın. Kafamı kaynat ve suyunu iç. Böylece Lokman Hekim olursun. Kuyruğumun suyunu da vezire içir ki bir an önce kurtulun ondan." Adam çok üzgündür ve Şahmeran da o kadar iyi yürekli. Yılanlara adamın misafiri olarak gideceğini, uzun bir süre gelmeyeceğini söyler, veda eder onlara. Adam, Şahmeran'ın dediklerini yapar. Vezir ölür, padişahın kızı iyileşir, kendisi de Lokman Hekim olur. Lokman Hekim, inanışa göre bütün hekimlerin piridir. Her çiçeğin, her otun özelliklerini tanıdığı için ilaç yapar, dertlere deva bulurmuş. Misis'te herkes böyle söyler.

Aynur Ocak ile görüşmelerimiz, uygulanan Ağaç Testi verileri, yaşamına ilişkin bazı anılar, ilgilendiği efsaneler, camaltı çalışmaları, onun ne kadar duyarlı, güvenilir bir kişiliğe sahip olduğunu gösteriyor. Geçmişe dönük ama orada kalmayan, yeni projelerle geleceğe yeni umutlarla yönelen, Şahmeran'da bile iyilik ögelerini keşfeden olağanüstü bir sanatçı. O ne kadar saklansa camaltına, görüyoruz biz onu.

Bir masal Anadolu'da suyun aktığı yerde
İnsan yoksa duyulmamış
Bir masal Anadolu'da kuşun uçtuğu yerde
İnsan görmemişse, söylenmemiş
Bir masal insanın olduğu yerde
İnsan bilmemişse bilinmemiş.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *Anadolu Mitolojisi.*

KAYNAKÇA

Art et Fantasme, Champ Vallon, 1984.
Chasseguet-Smirgel, I., *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, 1971.
Cottraux, Jean, *La Répétition des scénarios de vie*, Editions Odile Jacob, 2001.
Edmen, Irwin, *Sanat ve İnsan*, çev. Turhan Oğuzkan, İnkılâp-Aka, 1976.
Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, 1967.
Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1992.
Freud, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, YKY, 1995.
Koch, Charles, *Le test de l'arbre*, Emmanuel Vitte, 1958.
Milner, M., *L'inconscient et la peinture*, P.U.F., 1976.
Püsküllüoğlu, Ali, *Efsaneler*, TDK Yayınları, 1982.
Şencsen, Refive, *Şahmeran, Lokman Hekim ve Adana Efsaneleri*, Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.
Şenyapılı, Önder, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanatyapım Yayıncılık, 1996.
Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, La Découverte, 1974.

Ayşe Arkün'ün Gizemli Dünyasından Sesler

Sanat, bir ulusun insan yanını gösterebildiği için, dinsel ve kültürel sınırları aşan, bu nedenle de "ben ve sen", "ben ve diğerleri" arasında ölümsüz bir ilişki kuran evrensel bir dildir. Martin Buber'in tanımlamış olduğu gibi, insan kendini ancak "başka insan"a ve "başka anlam"a doğru aşabilir.

İşte bugün, sergisini açmak onuru taşıdığımız Ayşe Arkün bilim ve sanatın yaşama egemen olduğu dünyamızda, kalıcı bir denge oluşturacak sanatçılarımızdan biridir.

Kendisi üniversiteye başlamadan önce değerli hocalarla çalışarak resme ilk adımını atmıştır. Ayşe Arkün bu doğrultuda dernekleri ve atölyeleri de varoluşunun ayrılmaz parçaları olarak yaşamış ve yaşamaktadır.

Kendisi son çalışmalarında bilyelerle ses vermeye çalışıyor. Bilyeler tek başına da kalabilir, bir araya da gelebilir. Kendilerine özgü hareketlilik içinde özgürdürler. Parlak ve canlı bir zemin üzerinde bilyelerin dansı son derece düşündürücü. Bu anlamlı sahnede, bir yaşam sevinci izliyorsunuz. Kırmızı renk, psikanalitik açıdan, tutkuyu agresiviteyi değil, anlamlı bir umudu, cesareti ifade eder. Bilyeler, diğer renklerin uyumunu, kırmızının cesareti ve umudu sayesinde gerçekleştirebilecektir.

Ayşe Arkün resim sanatı aracılığı ile Anadolu insanını tanımayı da amaç edinmiş, İnebolu, Antalya, Kırşehir, Çanakkale'de birçok karma sergilere katılmıştır. Böylece insanlarla sohbetlerini peyzajlar, natürmortlar ve portreler aracılığıyla gerçekleştirmiş ve her zaman söyleyecek bir şey bulmuştur.

Ben de kendisiyle bir röportaj yapmak, onu psikolojik açıdan incelemek istedim. "Nereden çıktı şimdi bu psikoloji?" Çıkmaz mı, Ayşe Arkün'ün natürmortlarında, portrelerinde, peyzajlarında hem "o" var hem de "diğerleri"ni temsil eden kişi olarak "ben". İşte bu amaçla, ona M.M.P.I. Kişilik Envanteri uyguladım. Diğer yandan da örnek olarak ele aldığım tablolarını, psikanalitik açıdan yorumlamaya çalıştım. Bu konudaki ayrıntıları daha sonraki bir yazıya bırakarak, Ayşe Arkün'ün kişilik özelliklerini özetleyebilirim:

Hemen hemen her ulustan, ayrı bir kadın figürü bize Ayşe'nin ne kadar "insancıl" olduğunu kanıtlıyor. Yalnız giysi ve ten rengi değil, resimlerdeki objeler ve yiyecekler de katılıyor bu yoruma: Resimlerde yer alan "çaydanlık, çay bardağı" gibi objeler ve "nar, çay, yumurta" gibi yiyecekler toplumseverliğin, hümanist olmanın önemli belirtilerindendir. M.M.P.I. Testi'nde de söz konusu verilere rastlıyoruz. Özetlersek, Ayşe Arkün, her bakımdan sağlıklı ve bu doğrultuda yaşamaya önem veren bir kimse.

Günlük yaşamında, son derece çalışkan, yaratıcılığına temel oluşturan hayallerini sağlıklı biçimde kullanan; diğer insanlarla ilişkilerinde özgüvenli, sevmek kadar sevilmeye önem veren, çabuk incinmeyen bir "kişilik" kuşkusuz, Martin Buber'in ifade ettiği gibi, "Ben-Sen" ilişkisi içinde gerçekleştirilebilir.

Ayşe Arkün, yeni şeyler öğrenmekten de büyük haz almaktadır: "Hiç görmediğim yerlere gitmekten, yeni şeyler öğrenmekten çok hoşlanırım." Neşelidir, candandır, insancıldır: "Hatalı davranışlarını görsem bile insanlara arkadaşça davranabilirim", "Hiçbir neden yokken kendimi çok neşeli hissettiğim zamanlar olur".

Dahası da var: "Eğer bana fırsat verilirse, dünya için çok yararlı işler yapabilirim."

Görüldüğü gibi ressam Ayşe Arkün'ün en önemli malzemesi "insandır". Toplumun kültürel değerlerini belirlemek, onları geliştirmek için sanatın desteklenmesi doğrultusunda daha ne yapıtlar bekliyoruz kendisinden. Yolun açık olsun Ayşe Arkün...

Bir şairimizin dediği gibi;

O gider, bu gider, şu gider,
Dostluk, sen yanı başımızda kalırsın.

Klinik Psikolog Gözüyle Ressam: Yalçın Gökçebağ

Akşam karanlığında bir ışık düşüyor alnınıza. Renklerinde dinginliğin tadı. Bir bağbozumunun içinize akışı verev çizgilerde.

Tanbay Sanat Galerisi'nden bir gün batışı çıkıyorum. Serginin son günü. Tarlalarda uzar gider çoğul yalnızlıkta ben de varım şimdi.

Yalçın Gökçebağ ile dostluğumuzu Önder Şenyapılı kurmuştur: "Ne güzel çocuktur bilsen, içi dışı bir, efendi mi efendi. Özeleştiri onda, pir onda, bahçe onda, gül onda."

İlk söyleşilerimizin tarihi 15.6.1985 ve 23.6.1985. Araya hastalığım girdi. Bir yıl sonra yine buluşuyoruz. Birkaç kez sürüyor görüşme. Bilinçdışının günü akşamlı kılan derinliğinde karşılaşıyoruz. Torrance Yaratıcılık Testi'nin iki başlığı, Koch Ağaç Testi ve Rorschach aracılığıyla.

"Resim olayı ile ilk kez ne zaman mı karşılaştım? İlkokulun birinci sınıfındaydım. Öğretmen bir resim yapmamızı istedi. İki adam yaptım, karşılıklı el sıkışıyorlar. Çok zorlandım ama resmi bitirdiğim zaman mutluluğum sonsuzdu. Öğretmen de, arkadaşlarım da bana çok ayrıcalıklı muamele ettiler bu olaydan sonra. Yetenekli olduğumu o zaman anladım.

"Sürrealist iki portre. Profilden. Yukarıdaki kırmızılar, daha önce şiddetli bir olayın yaşandığını ifade ediyor. Ama şimdi çatışma bitmiş, el sıkışıyorlar." (Rorschach, II. Kart)

Yalçın'ın Ağaç Testi verileri de barışın, sevginin, geleceğe umutla yönelişin izlerini taşıyor. Daha derinlere inerken daha aydınlığa çıkıyorsunuz bir anlamda. Küçük yaşlardan sürüp geliyor bu dostluk gereksinimi, bu "el sıkışanlar" esprisi.

"Gönen Ortaokulu da bir dönüm noktasıdır hayatımda. Isparta'da gülcülük meşhur. Döner sermayeli bir okul. Erkenden kalkar gül toplardık. Mecburduk buna. Zor bir iş. Hele sabahın erken saatinde güller çiğli, güller dikenli. Çiğ düşer, çamur düşer, dikenlerden eller kanar. O sıralarda öğretmen bir resim istedi. Ben de bir peyzaj yaptım. Hoca benimkini görünce çok heyecanlandı, 'Suluboya resim işte böyle olur' diye arkadaşlara gösterdi. Bundan böyle ben gül toplamayacak, resim yapacaktım. Arkadaşlar gül toplarken ben de onlara yakın bir yerde resim yapardım. Bu olayın bendeki etkisi çok büyük olmuştur."

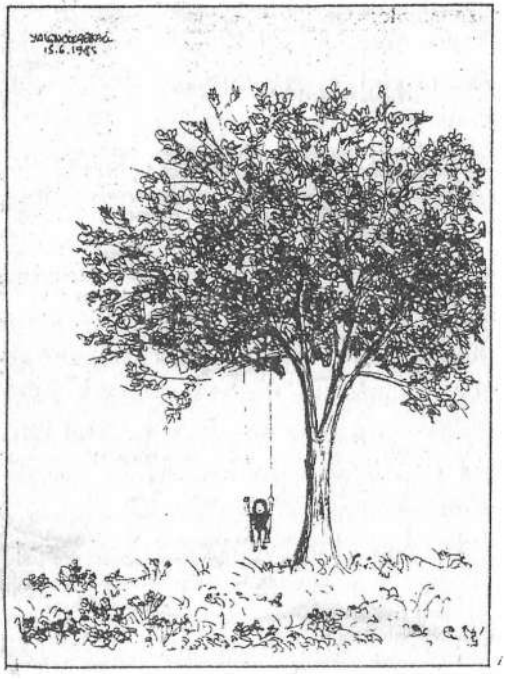
"Denizli'nin Çal kazasına bağlı Zeyve köyünde doğmuşum. Şimdiki adı Akkent. Tipik Türkmen köyü, dağın başında. Büyük Menderes aşağıdan akıyor. Su yok, ağaç yok. Köyün ortasında Kocagöl. İçme suyu da kuyulardan. Kocagöl donduğunda oynardık üzerinde. Evet. 'Gölde Kayan Çocuklar' adlı resim o günlerin anısını taşır. Zeyve'nin, dereye yakın bağları da beni çok etkilemiştir."

Tanbay'dan çıktım. Sevmenin, sever gibi çalışmanın, varolmanın yani tüm ayrıntılarıyla beraber. İki yanımız ağaç. Birlikte iniyoruz gölgelerle. Kocagöl'den aşağı iniyorum. Bağları, bahçeleri aşıyorum. İnsanlar görüyorum gecenin derinliğinde.

"Hayatın belli bir anını anlatmak isterim hep, resimlerimde. İnsanlar o anın içinde yer alacaklardır. Tertemiz giyinmiş dedikodu yapan iki kadın, kocasının eline su döken kadın, ekmek edenler, zeytin toplayanlar, akşam tarladan, bağbozumundan eve dönenler."

"Çocukluğum hep köyde, Çal'da, Denizli'de geçti. Kozan, Ortaköy aklımdan hiç çıkmayan etnolojik, folklorik ögeleriyle hayatımın birer parçasıdır. Kına gecesinde annemin oynayışı bugün hâlâ tüm ayrıntılarıyla belleğimdedir."

Gökçebağ'ın Ağaç'ında, ağacı tam ortasından bölen eksene oranla Taç kısmının belirli bir biçimde solda yer alması, gölgele-



rin gövdenin daha çok sol yanında bulunması yaratıcı bir içedönüklüğün, içsel inhibisyon'un ifadesidir. Gövdedeki travma da söz konusu içedönüklüğü pekiştirici bir öge. Nitekim Rorschach verileri, kinestezik cevapların renk cevaplarından fazla oluşuyla, bu yorumu destekliyor. Yalçın'ın içedönüklüğü, geçmişe bağlılığı da orada kalmak için değil kuşkusuz. Ağaç'ın sağ bölümünde bu toplumcul çabayı izliyoruz. Geçmişe bağlılık, geçmişin etkileyici ögeleriyle birlikte geleceğe taşınacak ve şimdi, burada diğer insanlarla paylaşılacaktır bu duygu.

Margret Hartze'ın çalışmalarında giderek Yalçın'ın Ağaç'ındaki çizgi biçiminin ince (*mince*) oluşunu, kendi kendini kanıtlama konusundaki içrel güçlük ve etkilenebilirlik niteliklerine bağlamak mümkün.

Ağaç'ın içinde, tüp biçiminde dağılmış dallar (*branche-lube*), bireyin, gelecek için birçok kaygıları olduğunda geçici birtakım kararlara vardığını ifade eder. Bu durumda birey durmadan iş değiştirecektir. Kuşkusuz, bir işten diğerine geçiş istikrarsızlığa (*instabilité*) bir çözüm getirmeyecektir. Henüz keşfedilmemiş, çözülmemiş olan daima, böyle bir kişinin ilgi alanı olacaktır. Bu nitelik, bir bakıma yaratıcılığın da göstergesidir. Taç'ın tüp biçiminde dallar içermesi, temelinde yaratıcılık bulunan bir istikrarsızlığın ifadesidir diyor Charles Koch. Ona göre, devamlı iş değiştiren ki-

şilerde son derece sık görülen bir niteliktir bu ve olumsuz değil, çoğu kez olumlu bir göstergedir de. Bireyin, sürekli bir arayış içinde bulunduğunu, çok yönlü ilgilere sahip olduğunu gösterir.

"Okuldan mezun olunca Akşehir Öğretmen Okulu'na atandım. Öğretici olarak başarısız gördüm kendimi. O yüzden, vaktimin çoğunu atölyede resim yapmakla geçirdim. Birdenbire öğretmenlikten soğumuş olduğumu itiraf ederim. Askerlik kurtarıcı gibi gelmiştir bana. O dönemde resim olayına devam ettim. İnşaat-dekoratörlük uğraşılarım arasındaydı. Revir bile tamir ettim.

Askerlikten sonra görev almadım. İzmir'de gazinolarda örneğin Akasyalar Yaz Bahçesi'nde saz çaldım, baş bağlamacılık yaptım. O sıralar İzmir Fuarı'nda yine bu doğrultuda çalıştım. Sünnet düğünlerine gittim. İyi de para kazandım doğrusu. Sonra Karşıyaka Koleji'ne öğretmen oldum. Çapa'dan arkadaşım Bilal Erdoğan ile beraber çalıştık ve aynı evi paylaştık. Yıl 1971. DYO'nun Ege Bölgesi Ressamları arasında açtığı bir yarışmaya 'Sek Sek Oynayan Çocuk' adlı tablo ile katıldım. Kadir Ata ile benim aramda birincilik konusunda bir hayli güç bir yarışma oldu ve ikincilik aldım. Resmim DYO'nun müzesinde duruyor. Kendime güven duymaya başladım.

Kadir ile birlikte levhacılık da yaptım. Devlete borcum vardı. Ödemek için kaçak çalışmak zorundaydım. Hiç unutmam Petek Mobilya Mefruşat bir levha ısmarladı bize. 1.000 TL istemiştik. Fakat o kadar çabuk yazdık ki, akşam başladık sabah levha bitmişti bile. Utandık hemen götürmeye. İki gün bekledik. Yine de içimiz rahat etmedi. 1.000 TL yerine 750 TL istedik. Adamın hayret dolu bakışları ve ısrarları karşısında oradan bir somya almakla hallettik meseleyi.

Sonra TRT'nin bir anonsu ile fikrimi değiştirdim. Artık kameraman oluyordum. Her şeyi Kadir'e bıraktım ve Ankara'ya geldim. Dört yıl elime fırça bile almadım. Amacım Claude Lelouche gibi biri olmaktı yeni alanımda.

Birkaç yıl sonra Zafer Gencaydın, Zahit Büyükişleyen, Halil Akdeniz, Hayati Misman gibi dönem arkadaşları, Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki uzmanlık eğitimlerini bitirip yurda dönmeye

başladılar. Sözbirliği etmiş gibi tümü 'Sen ne yapıyorsun? Senin kendine özgü yaklaşımların vardı, ne oldu?' sorularıyla karşıladılar beni ve alabildiğine desteklediler. Bugün, belli bir noktaya gelebilmiş olmayı onların bu desteğine borçluyum."

Rorschach Testi'ne ilişkin yaratıcılık göstergeleri ve Torrance Yaratıcılık Testi bulguları, Yalçın'ın çok boyutlu bir yeteneğe sahip olduğunu gösteriyor. Nereden kaynaklanıyor bu yetenek acaba?

"Biz üç erkek kardeşiz. Ağabeyim ailenin en ilginç tipidir. Dâhi çocuklar vardır ya, sanırım öyle bir şey. Balıkesir'de ilk kez füze uçurtan çocuktu. On altı yaşındaydı o zaman. Hâlâ da bu doğrultudadır uğraşıları. Küçük kardeşim kimya mühendisidir. Serbest çalışıyor.

Ailede resme karşı ilgi var mı bilemem. Yalnız şöyle bir şey hatırlıyorum. Babam son derece neşeli, sevecen bir ilkokul öğretmeniydi. Bir gün, 'elinde çizelge tutan bir çocuk' resmi gördüm. Karakalem bir resim, kendisi yapmıştı herhalde. O kadar güzel bir resimdi ki, hayran olmuştum. Askere gitmeden önce keman, cümbüş çalarmış.

Benim müziğim de çok iyiydi. Önce mandolin çalmayı öğrenmiştim. Bir tatil döneminde misafirler önünde bana 'çal' deyip de ben çalmayınca babam çok kızdı ve ertesi günü eve bir cümbüş getirdi. Ne var ki babamın emri doğrultusunda bu alete dokunmayacak ve asla çalmayacaktım. Besbelli bir kışkırtmaydı bu. Cümbüşü elime alır almaz çalmaya başladım ve bu cümbüş esprisiyle de utangaçlığı attım üstümden. Gerçekte ben, utangaç ve çekingen bir insanımdır. Annemin de el becerileri çoktur. Elinden iş gelir. Aldı mı eline tahtayı, testereyi raf bile yapar."

Tanbay'daki resimler içime yerleşmiş. Mavi boncuk, nazarlık bir mutluluk öylesine. Bin ses arabalardan, bin ses otlardan. Güvercini okşar gibisiniz, yumuşak, sevecen, ipek gibi. Yüreğinizdir çarpan şimdi, kahkahaların ritmiyle.

"Denizli'ye taşındığımızda evimiz bir düğün evi gibiydi. Halalarım fıkır fıkır. Hepsi kahkahalar içinde. Bir eniştem var. Öyle güzel zeybek oynardı ki..."

"Kahkahalar atan iki kadın. Saçları uzun. Birbirlerine güncel yaşamlarını anlatıyorlar. Her ikisi de neşe içinde." (Rorschach, VII. Kart).

Koch Ağaç Testi'nde Taç'a ve Kök kısmına ilişkin veriler mutluluğu, neşeyi, dinginliği ifade ediyor. Ayrıca, yapraklar, dış fenomenleri gözleme, anlatma ve izlenimleri dışlaştırma yeteneğini ortaya koyuyor. Yalçın Gökçebağ, mutluluğa naif bir biçimde inanç ve gözlem yeteneğini mezcediyor, öyle yaklaşıyor realiteye. Belki bu bir bakıma irreel, belki hayal gücünün naif bir eylemi doğrultusunda bir yaklaşım. Daha doğrusu, bizzat yaşanmış gözlemler, bilinçdışının irreel gizemliliğinde naif bir biçime dönüşüyor:

"... Hele ilk izlenimlerin etkisiyle 'naif'likle nitelemek de olası gelmiyor bana. Görünüşteki naifliğin altında titiz bir gözlemin sonucunda belirginleşen duyarlı bir gerçekçilik ve kaynağını insan ve doğa sevgisinden alan bir yaşama sevinci yatmaktadır."[1]

"Mutluluk deyince hemen aklıma bağbozumu gelir. En sevdiğim şey sergi olayıdır. İmece biçiminde, bugün bizimki, yarın komşunun. Hatırlamaya çalışıyorum. Mutsuz bir şey görmedim çocukluğumda. Çift süren karı koca örneğin. Dillerinde türkü, ellerinde bir iş görmenin sevinci."

Köylüler mutlu. Köylüler elmada, portakalda, zeytinde dizilmişler boşluğuna mekânın. Ağaçlar dizilmişler biteviye. Dallar sallandıkça, sallandıkça gölgeler, bu yapraklar, bu çizgiler.

"Kameraman olduğumdan bu yana, on beş yıldır her ayın on günü Anadolu'nun çeşitli yörelerini gezdim. Gözlemlerimi çok iyi değerlendirdiğimi sanıyorum. Rize'de çay toplayanlar örneğin. Ben de onlarla çay topladım birlikte. Her an başka bir âlem. Giysiler gösterişli. Sarı, pembe, mor. Ata biniyor kadınlar. Adam da atın arkasından gidiyor. Posof'ta kaymakam, yüz çift kadar çocuğu güreştirdi çayırda. Bütün bu gördüklerim, yaşadıklarım esin kaynağı oldu resimlerime."

Bir ağaçta unutulmuş zeytin taneleri. Bir tarla ki, içinde bulut özlemi. Ve çocuklar, çocuklar, çocuklar.

---

1 Zahit Büyükişleyen, *Sanat Çevresi*, Mayıs 1983.

"O zamanlar 'yalnız çocuklar' esprisine takılıyordum durmadan. Çocuğun kendi dünyasını kurabilmesi büyük bir olay. Bir gün bir çocuk gördüm, asfaltın tam ortasında. Tehlikeli bir durumda olmasına karşın hiç aldırmadan, kendi kendine konuşarak oynuyordu. Birçok resim yaptım bu espride: 'Duvara Çizen Çocuk', 'Evcilik Oynayan Çocuk', 'Toprağa Resim Yapan Çocuk' vb. Haklısınız, bu resimler biraz karamsardı. Çocukların yalnızlığı, kendi kendilerine yetmeleri, içlerine kapanmaları. Sessizce ve bir şeye kendilerini vermişken alabildiğine, ben de onların dünyalarına katılmak istedim, onları çoğaltarak: 'Uçurtma Uçuran Çocuklar', 'Tarlada Oynayan Çocuklar.' Bilmem, belki de bu çocuklar bendim. Siz öyle mi diyorsunuz yani?"

Koch Ağaç Testi'nde Taç'ın, sağ yandan çok sol yanda yer almasının ifade ettiği regresif karaktere dayanarak tüm çocuklarda Yalçın Gökçebağ'ı tanıyorum. Dışadönük görünümüne rağmen introversif niteliğiyle. Gizlemeden aktarıyor çizgiler, girdi çıktısını resimlerin. Bulutlara düşürülmüş o çocuk uykusu, derin ve sessiz.

Bu güzel çocuğu eğiten kim? Mevsimin içinden yürüyor güzel eğitici, güzel öğretmen. Sabahlar kadar uyanık, geceler kadar duyarlı. Açmak için gözlerini onların, gecelerce öteye.

"Çapa'da 'Resim Semineri' diye bir okul vardı. Türkiye'nin her bir yerinden, resim ve müzik dalında yetenekli çocuklar orada toplanırdı. Sınavı kazandığımda babam çok tepki gösterdi. Meğer *Köprüaltı Çocukları* kitabını okumuş. 'Kötü yola düşersin, neme lazım, gitme' diyordu. Annem ilkokul çıkışlı olmasına rağmen desteklemiştir beni. Rahmetli hocamız İlhami Demirci'den sağlam bir desen tekniği, Malik Aksel'den de duyarlılık ve duygusallığı almışımdır. Doğayı tanımayı da Köy Enstitüsü kazandırmıştır.

Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olanların çoğu Çapa'dandır. Örneğin, Sabri Akça, Mustafa Ayaz vb. Biz Çapa'da okurken geleceğin endişesi yoktu bizde. Resimdi artık bizim için her şey. Seçeneğimiz yalnız Gazi Eğitim. 1965-66 yılında mezun oldum oradan. Turan Erol, Refik Epikman, Nevide Gökaydın hocalarımız. Gönül verdiğimiz, gönül aldığımız.

Devlet Resim Galerisi'nde açtığım ilk sergi başarısız olmuştu bence. Kötü bir deneyimdi. Figüratif-soyut karışımı dağınık bir sergi. Turan Erol Hoca'nın eleştirisi ile moralim yerine geldi biraz: 'Dağınık, fakat samimi yaklaşıyor' tarzında. Yeniden soluklanabilirdim artık."

Ağaçların yapraklarıyla üstten döşenmiş ve verevine üç boyutlu üstelik. Sonra güneşi gördüm ansızın. Gölge-yaprak karışımı bir buluta sevdalı.

"Bu resimlere gelinceye dek sanat yaşamımı ikiye ayırmak olası: 1. 1970-71'e kadar olan dönem. 2. Dört yıl aradan sonra, 1974-75'te yeniden resme dönüş ve arayış dönemi. Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olunca hocaların etkisiyle 'lekeci' bir çalışma içindeydim. Ne var ki, bu resimlerim perspektiften yoksundu. Ağaçları küre olarak kabul edip düz bir yüzey üzerinde realist, ışık-gölge oyunları kullanıyordum. Perspektifi olmayan bu çalışmalarım minyatür doğrultusunda yorumlandı. Oysa benim amacım minyatür değildi. Naif bir yaklaşım olduğu tarzında yorumlar da yapıldı. Resimlerimdeki kütlelerin yanlış anlaşılması beni çok rahatsız ediyordu. Duyduklarımı, hissettiklerimi fondan ayırıp, öne çıkarmak istiyordum. Perspektifli bir atmosferdi hep özlediğim. Bu resimsel problemi çözebilmek için, örneğin bir saman arabasını tepeden gördüm, uzun uzun baktım. Biliyor musunuz ben daima resimlerimi sanatçı arkadaşlarımla tartışır, kuşkuyla ortaya çıkartırım. 'Bunu iyi yakalamışsın' derler ama ben yine ortaya çıkarmam. Karma sergiye katılırım. Aldığım tepkiden sonra devam ederim bulduğum çözüm biçimine. Bu son serginin ana teması da böyle oluşmuştur.

Nasıl bir çözüm mü? Gökyüzü oyunu olarak adlandırabilirsiniz bu çözümü. Sağ üst köşeye bir turuncu koyuyorum. Resmin diğer renkleriyle denge kurmak için bir oyun başlıyor. Resimsel kuramlar giriyor araya. Bir problem çözer gibi. Turuncunun verdiği hoş bir atmosfer var. Turuncu bana bir akşam saatini, bir dinlenme saatini hatırlatıyor."

Sonra akşam saati, sessiz yorgunluğu bağların, bahçelerin. Kapalı kapıların dinginliği.

"Bir de uzun yıllar yapmak istediğim resimler olmuştur. Örneğin baharda bağ budamaya gidilir. Hava ılıktır, güneş kaybolur, çıkar bulutların arasından. Ya da kar yağmıştır biraz önce. Fakat hava ılıktır. Köy kadınları kirman eğirir. Ben o sıcaklığı da duyuyorum. Hep bu anları gerçekleştirmek istemişimdir resimlerimde. Sanırım bu defa başardım gibi.

Verev çizgiler, bu kez uyguladığım bir üslup. Bir de gölge sorunu var. Güneşi sağ üst köşeden alıp, ışığı resme yaymak. Böylece ağaçların, arabaların gölgelerini yapıyorum. Verev çizgiler resmi biraz öne çıkartıyor. Mekân oluşunca, arabaların seslerini duyuyorum artık.

Ritmik olayın tekrara yol açıp açmayacağını soruyorsunuz. Doğada var aslında ritmik olay. Örneğin Afyon'un bir köyünde bir söğüt, bir kavak ağacı dizisi ritmik bir biçimde uzayıp gider. Ağaçlar ve altında piknik yapan insanlar örneğin. Binlerce insan diyelim. Gerçekte bir tekrarın ifadesi. Aynı hareketler, paralellikler resmi sıkıcı kılar belki, ama çaresi yok. Ben bu sıkıcılığı resmin genel boyutları içinde kaybetmeye çalışıyorum. Orakla bir tarla biçilişini düşününüz. Aynı anda aynı hareketi yapmazlarsa bu insanlar, şaşırırlarsa bir an, tehlikeli olur kendileri için. Yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır ritmik olay. Bulutlar, verevler, gölgeler bir yandan form ve şeklin birbirinden ayrılmasına, diğer yandan da tekrarın monotonluğuna bir çözüm gibi geliyor bana. İçinde bulunduğum bu dönem son bulmuş değil. Devamlı bir arayış içindeyim."

Güneşe bakıyorum, bulutlara, bağbozumlarına, tarlalara. Geçmişi yeniden gündeme almak, yeni çözümlerde, şimdi –hemen– burada. Verevlere bakıyorum ve bir bulutun süzülüşü özgürce. Yarınlara bir yanıt, korkusuz, yürekli. Tekrarlarda tutsak mı acaba yine de? Bin cıvıltı, bin kahkahaya karşın içedönüklüğü çocukluğun. Güven arayış ritmin tekrarında ve sonra bir bulut olup süzülmek yarına özgürce.

Karanlık ve Aydınlık: Habip Aydoğdu

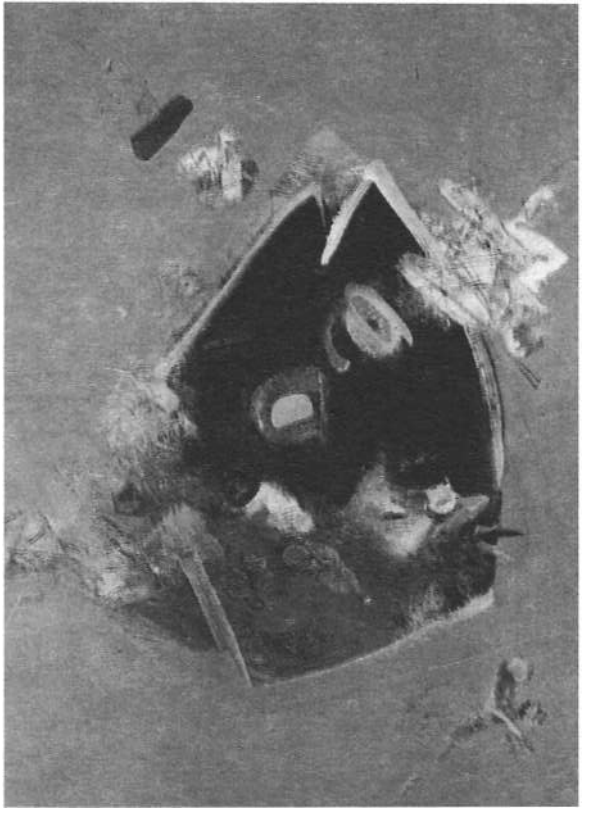
Gecenin karnı iyice yumuşadı
Aydınlık, doğdu doğacak bir çocuk başı
Doğdu doğacak artık, eli kulağında

Tahsin Saraç

Yabanıl karanlıklardan sızan coşkulu aydınlık. Yılgın, şaşkın, tedirgin ve yalnız insanlar boşlukta. Bilseler, gecenin karnı iyice yumuşak. Habip Aydoğdu, "umudun al atlarıyla, gecenin dağ göğsündeki ışığı" içmekte ve "vuruşmanın o çakmak taşında, en toptan kurtuluşa, en soylu fırtınalar" biçmektedir.

1986'dan bu yana Habip Aydoğdu ile bitmeyen söyleşiler, uygulanan onca psikolojik test. Bu kaçıncı sergi ve ben yeni bitiriyorum yazımı.

"Önünüzdeki boşluğu - şu gördüğünüz / Biraz iter misiniz / Bir parça daha lütfen..." diyor Edip Cansever. İtiyorum. Biraz. Daha, biraz daha: Aynasında, arayan yüzü insanın. Tek başına, yan yana, alt alta, üst üste geldiklerinde, birtakım insanların kır yolları sandığı o müthiş yalnızlık. Kuşlar dal değiştirdikçe, kadınlar acı çeker gibidir. Ve sağ ayağından, sol ayağından bağlı, çağların akışı gibi insanlar, merkezkaç mekânlarındaki durumlarını savunur-



lar huni biçiminde, yalnızlıklarını renklerin ateşinde yakarlar. "Sabahlar çığlık çığlık"tır. "Eylem Günlüğü"nde izleyebilirsiniz onları. "Lunapark"ta, "Kalabalık"ta, "Namlunun Mavi Çeliği"nde, "Bar"da her zaman, her yerde o insan.

"... Kırla kent arasında boğuşan, bir anda kendini boşlukta bulan insanların huzursuzluğunu, başkaldırısını, çığlığını duyurmaya çalışıyorum. İnsan ilişkilerindeki kaypaklığın yarattığı acılara dayanmak zor, özellikle cinsel acılar..." (Söyleşi, 1990).

Geceden ya da düşten sızmış bir görüntü gibi. Boşlukta mı geziniyor birileri? İnsan mı, kuş mu bunlar? Neden maske takmışlar?

Habip Aydoğdu'nun kanıdır, akan kırmızılarda. İçi kanayarak, ama büyük bir öfkeyle eleştiriyor onları. "Kuş kafalılar, kendini bilmezler, maskelerde iki yüzlüler" (Söyleşi, 1986).

Sonsuz bilinen karanlıklara, aydınlıklara açılan o büyük mekânda figürler yatay, dikey, eğri, çeşitli yönlerde adeta boşluğa meydan okuyorlar. "İnsanlar bu boşluğu nasıl yaşıyor? Yaşam bir an anlamsız geliyor. Herkes bir türlü. Bir aradalığın içinde yalnızlık. Özden kaynaklanan bir şey bu..." (Söyleşi, 1988).

"... Ta doğanın yer aldığı dönemlerden beri insan sorunu. Doğa ile koşulluğu var insanın ve sonunda orada eriyor. Üç dört yıl önce resimlerimde, kadının dramına büyük yer verdim. Bu ilgi nereden geldi? Buna açık seçik yanıt vermek güç. Olaylar gerilimli bir birikim yapıyor insanda. Bunu bilinçlendirmeye çalışıyorum resimlerimde" (Söyleşi, 1986).

"Sonra bir de insanların birbirlerini acımasızca öldürüşleri, buna rağmen dünyanın nefes alışı var" (Söyleşi, 1989).

Habip Aydoğdu'nun resimleriyle tanıştığımdan bu yana, derin bir yalnızlık içinde, çeşitli ikilemlerine çözüm arayan insanları ve dolayısıyla ressamın içsel dünyasını anlamaya çalıştım. Plastik sanatlara ilişkin uzamın bir psikanalitik projeksiyon aracı olduğu gerçeğinden giderek, Habip Aydoğdu ile 1986 yılından bu yana üç söyleşi gerçekleştirdik.

Koch Ağaç Testi ve Rorschach Testi uygulamaları da bu söyleşiler arasında yer aldı. Böyle bir analitik yaklaşımı öneren Freud'dan bu yana pek çok araştırmacı, ressamın davranışları, vaziyet alış-

ları ile, resmedilen objenin karakterleri ve transformasyonları arasındaki metodolojik ilginin önemini belirtmişlerdir.[1]

Panofsky'nin[2] tarihçiye tanıdığı girişime benzer bir yöntemle, sanat yapıtının psikolojik olarak kavranması, Charpy'nin[3] benimsediği, benim de esinlendiğim bir girişimdir. Böylece, projektif tekniklerden elde edilen veriler, görüşme ve piktürel objeye ilişkin yorumlar arasında ilişkisel bir bağlantı kurulabilir.

H. M. Stanley'in ağaç ve toplum arasındaki benzetmelerinden giderek, "Orman, insanlık imajıdır" diyebiliriz. Ağaçlar da doğar, yaşar, yaralanır, hastalanır, kalıtımsal etkenlerden etkilenir ve ölürler. Charles Koch'un "Ağaç Testi" aracılığıyla çizilen ağaç, yazı gibi, uzun denemelerden sonra elde edilen grafik bir şema değil, aynadaki kendilik imajı gibi bir yansıtma aracıdır.

Kök, gövde ve taç kısmı ağacın bellibaşlı yanlarıdır. Gövde, ağacı sağ ve sol yanlar arasında dengede tutan yanıdır. Gövdenin taç ile kökler arasında oynadığı aracı rolü nedeniyle gövde, ağacın en dayanıklı, en değişmeyen yanıdır. Tacın dış kısmı, dallar, çevre ile ilişkiyi, aynı zamanda da iç-dış ilişkisini ifade edecektir. Taç, aynı zamanda yapraklar için de bir dayanaktır. Çiçekler, yapraklar düşebilirler. Fakat iskelet her zaman oradadır, vardır.

Habip Aydoğdu'nun çizdiği ağacı genel görünüm açısından ele aldığımızda, canlı, hareketli, atılım dolu, monotonluktan uzak, buna karşın kaygı (*anxiété*) dolu olduğunu görürüz. Karmaşık çizgilerin içinde Aydoğdu'nun bastırılmış, daha doğrusu, bastırılmaya çalışılan anksiyetesini keşfetmemek olanaksız.

Ağacın iki yönde geliştiğini biliyoruz: Biri gün ışığında, güne karşı; diğeri, karanlıkta, yedi kat yerin dibinde. Kökler ağacın en istikrarlı yanı. Dallarını kaybetse bile, ağaç köklerde yaşamını sürdürebilir. Kökler aynı zamanda, ölüm ile yaşamın birbirine değdiği, insanın görünmeyen yaşamına ilişkin yanını ifade eder.

Aydoğdu'nun Ağaç'ında kökler sanki havada gibidir. Toprakla ilgisi yoktur köklerin. Bilinç ve bilinçdışının, üst ve aşağı böl-

1 M. Grosser, *L'oeil du peintre*, Gerard Verviers, 1965.
2 E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, P.U.F., 1969.
3 J. P. Charpy, *Contribution à l'étude des relations de Part et de la psychologie*, yayımlanmamış tez, Aix-en-Provence, 1975.

gelerini, başka bir anlatımla karanlık ile aydınlığı birbirine bağlayan ve birbirinden ayıran toprak çizgisi de yarımdır Aydoğdu'da.[4] Destek aramıyor ressam. Gövdenin köklere yakın kısmının da sola eğilimli oluşu ve sol yandaki hafif şişkinlik, ağacın genel görünümüne ilişkin atılımlara, heyecana karşın; iç tepilerin kontrolü, geçmişe bağımlı oluşu, anne fiksasyonu olgularına karşılık oluşturmaktadır:

"Babam okuyamamış. Gazete, kitap görünce sinirlenir. Hep karşı gelmiştir okumama. Resimlerimi yakardı. Annemden çok destek gördüm... Köyün kıtlık dönemi. 4-5 yıl aynı lastik ayakkabı. Ne yediğin yedik, ne giydiğin giydik. Haftalarca tarlada kalınıyor. Babam annemi her gün döverdi, suçlu suçsuz. Annemi benim yüzümden dövmesin diye tarlada en çok çalışan bendim. Gece gündüz çalışıyordum. Daha çok, köyden kaçmak için okumak...."

Gövdenin ve sınırlarının, kesik ve karmaşık çizgilerle ifade edilişi,[5] Aydoğdu'nun kişiliğinde gözlem yeteneği, duyarlılık, duygululuk gibi özelliklerin büyük rol oynadığını göstermektedir. Ne var ki Aydoğdu, bu kişilik özelliklerini inatçı, eleştirici, hatta bazen negativist bir bağlamda gündeme getirmektedir.

---

4 Koch, *Le test de l'arbre*, E. Vitte, 1958, s. 185.

5 Koch, *a.g.e.*, s. 196.

Büyük bir uzmanlık isteyen ve büyüteçle çalışmayı gerektiren çizgi analizine dayanarak Aydoğdu'da agresif ve başkaldırıcı duyguların egemen olduğu söylenebilir.[6]

Taç bölümünün titrek çizgilerle karalama biçiminde çizilmiş (*griboullis*) olma özelliği, çok yoğun psişik bir hareketliliğe, içsel yaşamın zenginliğine, coşkusuna işaret etmektedir. Taç bölgesindeki karalamanın yedeğinde yer alan belli belirsiz bir iki figür, gerçeklik ile gerçeküstünü, bilinç ile bilinçdışını aynı anda algılamamızı olası kılmaktadır. Taç bölgesindeki kırık çizgiler, zihinsel araştırma kaygısının yanı sıra, sezgiyi ve fantazist yanı da ihmal etmemenin gerekliliğine tanıklık ediyor.

Taç kısmının, sağ ve sol yanlar arasında göreceli bir denge arayışı içinde bulunması, Aydoğdu'nun geçmiş ve geleceğe ilişkin ikizli duygularını ifade etmektedir.

Rorschach Testi Sonuçları

Beş renkli, beş renksiz olmak üzere simetrik mürekkep lekelerinin yer aldığı on karttan oluşan Rorschach Testi'nin I. Kartı, herhangi bir şeyi onaylamak zorunluluğunu içeren bir sürpriz ve risk durumunu ifade eder. Bu karta Aydoğdu'nun yanıtı şöyle:

"Çok büyük bir boşlukta büyük bir yarasa. Saldırgan bir yarasa. Yarasadan da daha hayvan.

Ortada bir böcek. Onunla oynayan iki kanatlı insan figürleri.

İki figürün arasında patlamaya hazır bomba. Fırlayacakmış gibi de sanki engelliyorlarmış izlenimini alıyorum."

I. Kart'a verilen yanıtların çokluğu ve beyaz bölümlerin de yorumlanması, Aydoğdu'nun yeni ve bilinmez bir duruma kaygı ile karşılık verdiğini göstermektedir. Başkasının bakışı altında bir şeyler yapma zorunluluğu içinde bırakılan Aydoğdu, kendini onaylama eylemini tehdit eden bir durum karşısındaki rahatsızlığını anksiyete ile ifade etmiştir.

---

6 Koch, *a.g.e.*, s. 200.

"Ben çok çapraşık bir dünyanın, ayrıntıda dehşet veren ilişkilerine kaygıyla bakarım. Oradan, beni rahatsız eden, dipten sarsan bir dolu izlenim alırım. Sonra, bunları, gerçek yüzlerini saklamaksızın, oldukları gibi aktarırım" (Söyleşi, 1990).

Renklerin değdiği yere sanki büyük yangınların öfkesi düşmüş.

II. Kart, Ben'in ezilmesi, tehdit edilmesine ilişkin bir tehlike karşısında, strese karşı koyma, kendini koruma çabasını ifade eder.

"Uçan bir kitle. İçi metalik, dışı yarasa. Aşağıdaki kırmızı bölge hız olayını veriyor.

Burada da iki kişi, bunalımlı iki kişi.

Ortada bir kâse. Bu iki kişi, 'sağlığına' diyerek kâseyi kaldırıyorlar. Bir şeyler akmış. Beceriksiz biri akıtmış kâsenin içindekini."

Söz konusu yanıtlar, Aydoğdu'nun güven duygusunun çabuk zedelenebilirliğini ve agresif savunmasını göstermektedir. Bu karta da Aydoğdu, 8 yanıt vererek, söz konusu duygularını yanıt çokluğu içerisinde gizlemek yoluna başvurmuştur.

III. Kart, anksiyojen niteliklerin kaybolması sonucu bir rahatlama, yeniden inisiyatifi ele alabilme kartıdır. Ne var ki, Aydoğdu, önlemi yine elden bırakmamaktadır. Yanıt sayısının azalmasına karşın, agresif ve karşı olma duygularının ifadesi olan beyaz yanıtın bu kartta da bulunması Aydoğdu'nun "Diğeri"nin karşısında duyduğu kaygı durumunu pekiştirmektedir:

"Kadın ve erkek imajı. İkincinin elinde bir çocuk. Kendi yarattıklarını birbirlerine gösteriyorlar.

Kafalar benim figürlerim gibi. Kadın mı erkek mi belli değil. Daha çok insan boyutunda. Orhan Peker'in itfaiyecilerine benziyor."

IV. Kart, sansoriyel öge taşıyan bir leke. Önemli sayılabilecek güçlükler, özellikle otorite figürü karşısındaki davranımlar, bu kartla yeniden gündeme gelmektedir. Lekenin ağır ve kitlesel görünümü, Ben'in tehdidi sorununa yeniden yer vermektedir. Yine uzun bir yanıt süresi: 40 saniye. Yeniden çokça yanıt, 8 ve global yorumun arkasına gizleme kendini:

"Büyük bir güğüm. Dibi delik.

Bir mabet kapısı.

"Isıran, yabani otlar, dikenler vb."

Aydoğdu, otorite durumu karşısında, Diğeri ile ilişkisinde, latant bir anksiyetenin eşlik ettiği bir blokaj içindedir.

V. Kart, yeniden, kolaylığın, rahat ilişki kurabilmenin ortaya çıkışıyla Ben'in bütünlüğü duygusunun sınandığı bir karttır. Aydoğdu'nun bu karta verdiği yanıtlar, başarılı ve uyumlu olmakla beraber, başkasının eleştirilerine karşı çok duyarlı olduğunu, Diğeri'nden çekinildiğini göstermektedir:

"İsmini bilemeyeceğim büyük bir böcek. Yarasa değil ama, yarasa esprisine yakın.

Kuş ya da kuş kafalı, ok yemiş bir insan.

Tamamlanırsa bir kâse. Şu haliyle kırık, parçaları eksik."

VI. Kart, yine beyaz mekân yorumunu içermekte, ayrıca kinestezik yanıtlara sahne olmaktadır. Bu kartın, Diğeri'nin karşısında kendini onaylama, latant cinsel ilgiler kartı olduğu göz önüne alınırsa, Habip Aydoğdu'nun bu karta ilk sırada cinsel yanıtlar vermemesi düşündürücüdür:

"Sanki bir çoban anıtı gibi. Açılmış bir koyun postu üzerinde kanatlı, bıyıklı, kepenekli Anadolu çobanı. Çoban figürü iniyor ve çıkıyor gibi. Sesli ve hareketli bir mekân. Girip çıkan bir pompa şu ortadaki (simgesel cinsellik anlatımı).

Uzaktan bir korkuluk gibi.

İki böcek.

Yahu, ne keyifli şeyler bunlar."

Boşlukta uçar gibi hareket eden, özgürlük tutkusu içinde bulundukları izlenimini veren bu figürler gerçekten özgür mü? VI. Kart'ta açıktan cinsel yorum getirmeyen Aydoğdu için bir özlemin simgeleridir, özgürlük arayan insanlar.

VII. Kart'ta, VI. Kart'ta bulunması gereken cinsel yanıtlar gecikmeli olarak gündeme geliyor. Cinsellik karşısında, anksiyete ile karışık bir ketlenme duyan Aydoğdu, şöyle yanıtlıyor VII. Kart'ı:

"Alt kısım, ayaklarını yukarı kaldırmış, kıçı yere oturmuş bir figürün çıplaklığı ve poposu.

Kollarını yana açmış, etekli, saçları yukarı kalkmış, boşlukta uçuşan iki kız figürü.

Ortadaki beyaz kısım Osmanlı döneminin bir mezar taşı."

VIII. Kart, renkli hüviyetiyle duygusallığın, duygusal sorunların gündeme geldiği bir uyarandır. Aydoğdu, zihinsel yetenekleri ve kendiliğindenliği aracılığıyla, Diğeri ile iyi bir ilişki kurabilme olanağı serimliyor. Ne var ki, söz konusu sosyal ilişki anksiyeteden arınmış değildir:

"Açmış bir çiçek. Rüzgârdan, fırtınadan sürüklenmiş bir sürü nesne, bezler, kâğıtlar, çiçekler. Her şey bilinmez bir yere sürüklenmekte."

Kişiliğin derin katlarına ilişkin duygusallığın yankılandığı IX. Kart, güçlüğün yeniden ortaya çıkmasını simgeliyor. Ana baba otoritesi karşısında yaşanılan zorlukları da temsil gücü olan bu kartla, Aydoğdu, büyük bir şok yaşamıştır. Kartı birçok kez, çeşitli yönlere çevirdikten ve 64 saniyelik bir zamanı harcadıktan sonra:

"Sanki bir yanardağ imajı. Dağın ortasından fırlamış akıntılar, lavlar. Bir kıyamet günü sanki."

"Bir kıyamet günüydü sanki yaşadıklarımız köyde. Ne olursa olsun kazanmalıydım o sınavı. İstanbul'a gitmeliydim" (Söyleşi, 1990).

Aydoğdu, IX. Kart'a ilişkin yorumuyla bastırılmış agresif duygularının ortaya çıkmasına yol açıyor. Ketlenme, iyi niyete rağmen, kişisel angajmanı bloke ediyor.

Yanıtlarda, sosyal ilişkilere açık görünmekle beraber, Diğeri karşısında çekingenlik ve güvensizlik duyguları egemen.

X. Kart, sosyo-affektif anlamda, normal dışadönüklüğün ve genel düzeyde sosyal varoluşun yeniden gündeme gelmesi demektir. Sosyal yaşamın gerektirdiği pek çok eylemi, Diğeri'nin bakışları altında gerçekleştirme durumu Habip Aydoğdu'ya kendisinden beklenene uygun, oldukça süratli ve realist bir uyum gösterme fırsatı sunmaktadır. Ne var ki, bir süre sonra kendinden ve Diğeri'nden hoşnut olmama süreci başlıyor psişizmin derinlerinde. Daha iyiyi, daha mükemmeli yapabilme kaygısı ön plana çıkıyor ve söz konusu hoşnutsuzluğu örtmeye çalışıyor.

"Ressamın da insancıl boyutta, felsefi bir altyapıya gereksinimi vardır. Sessiz, hafif, yumuşak renkler aracılığıyla, çok bağıran

formlara, lekelere geçiş. Müzikte de öyle. Yavaştan giderek patlamalar. Müzikle resim arasında büyük bir benzerlik var bence" (Söyleşi, 1986).

Yalnız resimle müzik mi? Ya projektif test yanıtlarıyla benzerlik?

Aydoğdu, çelişkilerle dolu, çok çapraşık bir dönemin, bir kuşağın insanı. Köy-kent çaprazının çalkantılarında tuzağa düşmeden, bir gölge gibi izlemiş karanlık ormanlarında insanı. Yaşamayı sevmiş en yalın biçimde. Kızmamış mı, öfkelenmemiş mi? Kızmış, kızgın çöller gibi, öfkeli savaşçılar misali. Bir anlamı olsun diye çiçekli-çiçeksiz, kuşlu-kuşsuz, insanlı-insansız veryansın etmiş boşluğa. Ve onlardan yayılan, bizim onlardaki yaşamımızı çizmiş. Ya resmin yetmediği yerlerde?

"Resmin yetmediği yerlerde, yazısal ögeler de var. Seyirciye giriş kapıları bırakıyorum. Sen de gir, diyorum. Sen de kendi sorunlarından birini bulursun" (Söyleşi, 1988).

Yaşamın bir döneminde, o uzun dönemde her şey bir acıyken, engellenmişken insan, dört bir yanı ilmek ilmekken: "Burada gözleri kapalı bir insanın dünyayı nasıl algıladığını anlatmaya çalışıyorum. Şurada çitler ve çitler, engellenmeler durumunun içinde insan. Eziyorum sanan eziliyor. Bakın, şurada da bütün bu çatışmalara karşın, bir buket çiçek. Teröre dur diyen insanlar. Ne yapacağını bilmeyen siyah bir leke sağ tarafta. Belki de bu bir mafya. Kısaca, yaşamın tüm manzaraları" (Söyleşi, 1986).

Kadının-erkeğin, yani insanın ateşini bir humma gibi içinde yaşayan Habip Aydoğdu, denizi ve ormanı, ezilmeyi ve başkaldırmayı, karanlığı ve aydınlığı ayırmadan, güzel, çirkin demeden bir deneyli geçmişi yeni bir senteze dönüştürmektedir.

"Aslında bir yaşam savaşı. Çamura akarken bile bakıyorsun bir ince söz. En yaşanmaz bir yerde, yaşamı tatlı kılacak bir şeyin gölgesi vurur yüzüne. Gerçeği anlatmak için gerçeküstü tanımlardan yararlanıyorum" (Söyleşi, 1986).

"İnsanın kültürü, okudukları, her şey ve her şey anlatmak istediklerine siniyor. Örneğin, Ataol Behramoğlu'nu, Can Yücel'i, Ceyhun Atuf Kansu'yu, Ahmet Arif'i, Hasan Hüseyin'i, Nâzım

Hikmet'i görebilirsiniz çizgilerimde, renklerimde. Sorun hep aynı. Nâzım da aynı sorunlara değinmemiş miydi? Onun en önemli yanlarından biri, Türkçeyi en iyi biçimde kullanması ve felsefi bir altyapıya dayanması" (Söyleşi, 1990).

Habip Aydoğdu'nun son yıllarda mekân sorunu ile ilgilendiğini biliyoruz. Güçlü renk aksanlarından oluşan boşlukta Aydoğdu'nun insanı, kendi yalnızlığını sonsuz mekânın yalnızlığına yaymakta. Eyleme geçebilecek midir bilinmez, ama alabildiğine düşünmekte olduğu kuşkusuz. Mekân, felsefi bir boyut kazanmış gibidir. Kırmızı, insanları ortak bir eyleme çağırıyor olamaz mı bu bağlamda?

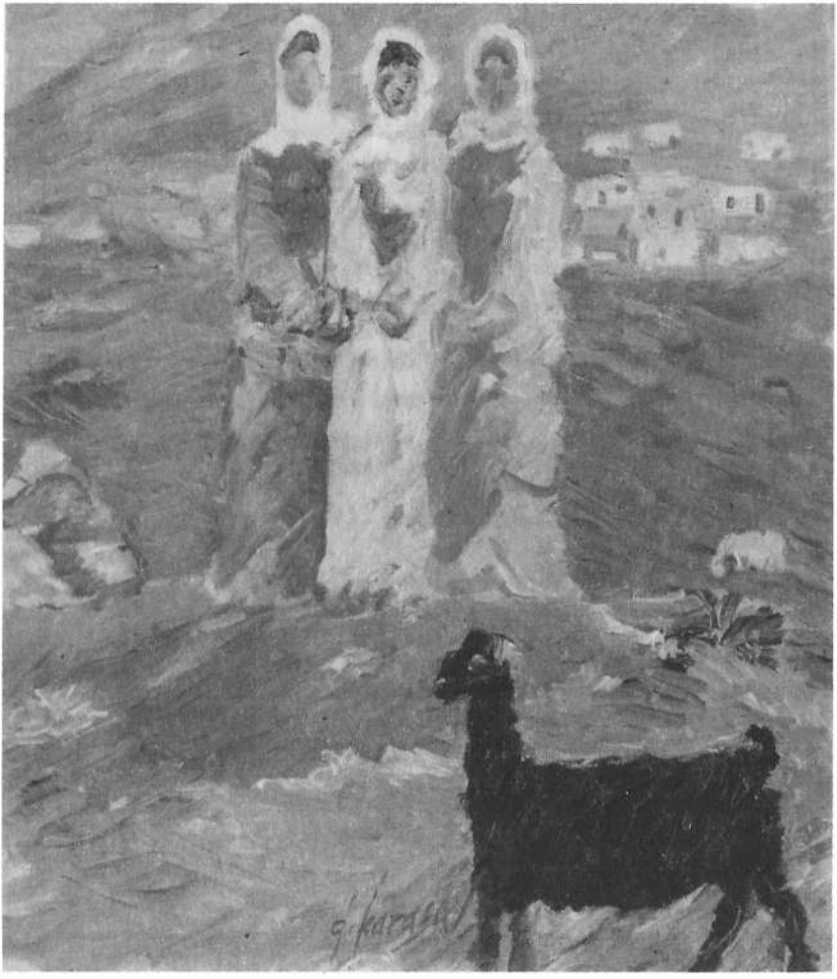
"İnsanlar eylemsiz değiller. Ortak bir umudun rengidir kırmızı" (Söyleşi, 1990).

Gerçekle gerçeküstü iç içe, tekilleşen insanın özgürlüğünü ve de yalnızlığını anlatmaya çalışıyor Aydoğdu'nun tuvalleri. Bir de bakıyorsunuz, yabanıl karanlıklardan sızan coşkulu bir aydınlık.

Her çizgi, her renk uzunca bir konuşmakmış, meğer.

KAYNAKÇA

Chabert, C., *Le Rorschach en clinique adulte*, Duned, 1983.
Charpy, J. P., *Contribution à l'étude des relations de Part et de la psychologie*, yayımlanmamış tez, Aix-en-Provence, 1975.
Freud, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (1933), Gallimard, 1971.
Grosser, M. *L'oeil du peintre*, Gérard Verviers, 1965.
Jidouard, H. *Le Rorschach. Une approche psychanalytique*, P.U.F., 1988.
Koch, Charles, *Le test de L'Arbre*, E. Vitte, 1958.
Panofsky, E. *L'oeuvre d'art et ses significations*, P.U.F., 1969.



Aşka Dönüşmüş Yabanıl Şiirin Ressamı: Duran Karaca

Bir yerlerden geçmişse Duran Karaca, o yerler soluklanır. Suskunluklar söyler olur. Onu bekliyordur dağlar, sular, ovalar, insanlar. Ardına düşer yeşilin, kırmızının, sarının, mavinin ve bir şölene dönüştürür bir ağrılı yaşamı. "Bir şiir bir ağrıya değer" der gibidir. Işık olup tarar bir bir karanlıkları ve alır da yıldızları gökyüzünden, çeker umutsuzluğun üstüne.

"Bir yerde o varsa / Onda da bir yer vardır" ve Çukurova'dır o yer. Çukurova Anadolu'ya; Anadolu Çukurova'ya dönüşür, bir yerde Duran Karaca varsa. Açıklamaz, anlatmaz. Göstermek istediği şeyin gizeminde her şey "ayan beyan"dır. Anadolu'nun bu duyarlı yorumcusu, yaşama bir anlam verir böylece.

Duran'ın imge gücüne vurgundu rahmetli, aziz dostum Sedat Veyis Örnek: "İçinde doğup büyüdüğü kültür çevresinin dinamik ögelerini rengin, çizginin ve kompozisyonun o gizemli aynasında yansıtmakta, acısı ve sevinciyle gerçek bir hayat ışığı serpmektedir gözlerimize" (Sedat Veyis Örnek, Sergi Katalogu, 1972). Duran'ı onun aracılığıyla tanıdım, yıllar önce. Duran Karaca'nın kalıcı kıldığı sessizlikle, ovayı, dağları, gökyüzünü önlerine çekmiş konuşan insanlar da böylece girmiş oldu yaşamıma.

1 Mayıs 1934'te, Adana'nın Ceyhan ilçesi Tatlıkuyu köyünde doğduğunda bir kayıt düştüğü söylenir anacığının, "Üç Aylar'da doğmuştur" diye. Ne bilsin Üç Aylar'ın her yıl değiştiğini.

Yüzü çok güneş görmüştür o günden bu yana. Gözleri, Çukurova'nın gelmiş gelecek şu öte karanlıkları adına çakmak çakmaktır. Anadolu insanına ilişkin yazgının kesiştiği alınlar alnı, yürekleri korku bilmez yüreğidir. Hep bir Turaç'la –Çukurova Turaç senin öz kuşun– dolaşır gibidir. Öfkenin yangını kaşlarında, gözlerinde ama içedönük. Doruklarda ve onurlu.

Duran Karaca ile iki görüşme yapıyoruz. Haziran 1984'ün başında ve sonunda. İnsan kişiliğinin derinliklerini irdelemek de benim işim. İçimiz dışımıza yansır, saklasak da, saklamasak da. Yedi kat yerin dibindeki tohum bir yolunu bulur, gün yüzüne çıkar. Çıkar da, onun gözlenebilir yanlarıyla yetinmek yanıltıcı olabilir çoğu kez. Bir sanat ürünü Ben'i, olduğu gibi anlatabilir de, anlatmayabilir de. Yunus'a nasıl hak vermezsin: "Bir Ben vardır Ben'de, Ben'den içeri." O Ben'e varmak istiyorum Duran Karaca'da ve ona Wartegg-Bledma'nın Resim Tamamlama, Charles Koch'un Ağaç ve Rosenzweig'in Engellenme testlerini uyguluyorum.

Wartegg-Bledma Resim Tamamlama Testi, her biri 16 cm^2 olan 16 kare içerisine yerleştirilmiş birtakım bitmemiş çizgilerden oluşmuştur. Birey, bu çizgilerden hareket ederek kişisel bir resim yapılandırır. Resmin önce, genel görünümü açısından global bir değerlendirmesi yapılır. Sonra da kişisel üslubun belirlenmesine geçilir. Özel bir ölçek yardımıyla, "Anlatım", "Entegrasyon" ve "İçerik" faktörleri analiz edilir. Resimde kullanılan arketiplerin (yalın ya da bileşik), psikanalitik kurama dayalı yorumları, kişiliğin en derin katlarını aydınlatır.[1]

Koch Ağaç Testi, bireyin yapılandırdığı bir ağaç resmini, psikanalitik simgeler aracılığıyla yorumlamayı amaçlayan projektif bir tekniktir. Bireyin içrel dünyasını yansıttığı varsayılan ağaç res-

---

1 D. Anziev, *Les Méthodes Projectives*, P.U.F., 1960 ve C. Bledma ve P. d'Alfonso, *Le langage du dessin. Test de Wartegg-Bledma*, Delachauxlet Niestle, 1955.

mi, Kök, Gövde, Taç kısmı ve "Ağaç'ın grafik mekân içindeki konumu" açılarından belli kurallar çerçevesi içinde yorumlanır.[2]

Rosenzweig Engellenme Testi ise ego-blokajı ile süper-ego blokajını içeren durumları 24 resim aracılığıyla saptama amacı taşıyan bir projektif yöntemdir. Resimlerin her birinde engellemeyi yapan kişi, resmin sağındaki engellenmiş kişiye bir şeyler söylemektedir. Birey, yaşamındaki herhangi bir gereksinimini giderme yolunda, aşılması az çok güç bir engelle karşılaştığında bir çıkış yolu bulamazsa, büyük bir anksiyete ve gerginlik duyar. Bu gerginlik bazen içrel bir çatışma niteliği gösterebilir. Bireyin teste verdiği her yanıt, engellenme karşısında duyulan "saldırganlığın yönü" ve "tepki tipi" olmak üzere belirlenir ve puanlanır. Saldırganlığın yönü açısından üç tür yanıttan söz edilebilir:

1. Dışa yönelik suçlama (*Extra-punitif*)
2. Kendine yönelik suçlama (*Intra-punitif*)
3. Suçu yadsıma ya da hafife alma (*Apunitif*).

Tepki türü açısından da üç tepki biçimi belirlemek olasıdır:

1. Engeli abartma
2. Benliği korumak amacıyla, örneğin, "Ah! Çok üzgünüm, özür dilerim!" türünde yanıtlama (Duran Karaca'nın hemen hemen tüm yanıtları bu kategori içinde yer alıyor.)
3. Gereksinimi ödünleyici başka çözüm yolları arama, dolayısıyla, gereksinimin devamını sağlayıcı tepkide bulunma.[3]

Duran Karaca'nın, yukarıda adı geçen testlere verdiği yanıtlar, görüşme verileri ve Karaca için yazılanlar, bu incelemenin görüntüsü içinde, alışılmış ve belli bir sıra izlemeksizin yer alacaktır.

"Anadolu kadınını hep yüceltmişimdir resimlerimde. Dağ başında keçisi ve kendisi. Çalı çırpı toplayacak, tarlada çalışacak, evine sahip olacak. Her şey onun sırtında. Bu kadın hırçın olmak, güçlü olmak zorunda. Erkekten daha erkek" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

---

2 C. Koch, *Le test de l'arbre*, çev. E. Marmy ve H. Niel, Emmanuel Vitte, 1958.

3 Ü. Okyayüz, "Rosenzweig Resimli Engellenme Testi'nin 20-30 Yaş Arası Türk Örneklemine Uyarlanması ve Klinik Denenmesi", D.T.C.F. Basılmamış DoktoraTezi, 1982.

"Benim resimlerimde, çalışan insanların şevki var. Ucuz edebiyat yapmadım hiçbir zaman. Çalışmayan insan karamsardır. Oysa köy kadınları, onca meşakkate rağmen, dirençlidir. Tüm güçlüklere karşın, duyarlılıklarını da elden bırakmazlar. Örneğin Yaşar Kemal'in, *Orta Direk*'inde aşağı inerler. Ne kadar da çok yıldız vardır. Konuşurlar yıldızlarla: 'Gün olunca kaybolur, gece olunca çıkarsın. Su derdin yok, aş derdin yok. İnsan olmadığına şükret!' İşte o kadınlarda, ben, bu dirence ve bu yoğun duyarlılığa hayranım" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

"Anam 57 yaşında öldü. Aşiretler vardır ya Türkmen, Yörük diye geçer. Böyle bir aşirettendi anam. Onun deyimiyle kaç kaç zamanı –kaç kaçta kaç yaşındaydın, diye sorulan– yani 1. Dünya Savaşı sırasında, Toroslar'ın doruğunda yaşamakta. Babasının koyunları var. Kabasakal'ın kızını Kuva-yı Milliyeci ve Rüştiye'de okumuş, biraz da Fransızca bilen babam istemektedir. Dedem kızının kaçırılmasından korktuğu için bu evliliği onaylar. Bu nedenle anama, 'korkak Kabasakal'ın kızı' derlerdi. Anam yiğit kadındı. Bir o kadar da duyarlı."

Sanatçı kişiliğinin özelliği olan şiirsellikte annenin rolü olduğu söylenebilir mi, diye soruyorum Duran Karaca'ya:

"Anam Karacaoğlan dizelerini ezbere bilirdi. Bu dizelerle büyüdüm ben. Çok güzel türküler de söylerdi. Türkmen kızıydı, güzeller güzeli. Kilim dokurdu. Köycek dokurlardı. İhtiyaçtan gelen bir dokumaydı kuşkusuz. Ne var ki, güzeli, en yakışanı arardı hep. Ben onların içinde yaşadım. Resim yaparken, köyden tanıdığım bir kadının, 'Şu sarının içine biraz açık koysan' ya da 'Bu kör olası rengin yanına şu kırmızı gitmemiş' türünde, haklı araya girmelerini hatırlıyorum. Bunlar gerçekte, insanın yapısında var olan kanunlardır. Paul Eluard 'Kanunlar var olandan çıkar' derken haklı. Köydeki kadın daha iyi anlıyor eleştirmenden. 'O rengin yanında kör oluyor bu renk' dedi mi kırmızı ve kahverengi için köy kadını, bu gerçek üzerinde önemle durmalı" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

"Duran Karaca, nesneleri, resimlerinde yer alan her şeyi parlak renk lekeleriymiş gibi tuvallerine aktarıyor, doğayı renk olarak algılıyor. Bu renk lekeleri, kendi içlerinde yumuşak farklarla zengin-

leşiyor, resmin içinde bir uçtan öteki uca kadar çeşitleniyorlar. Soğuk bir kırmızı üzerinde sıcak bir kırmızı, biraz ötede bambaşka bir kırmızı, sonra sıcak bir sarı üzerinde yeşile çalan bir sarı ve daha başka sarılar... Anlatımlı (*expressif*) lekeler... Yumuşacık bir boya örgüsü..."[4]

Kaya Özsezgin, "Karaca'daki renkçiliğin çok daha belirleyici bir gösterge haline gelmesi"ne dikkat çekiyor.[5] Karaca'nın kullandığı coşkulu renklerde çocukluğunun büyük izleri var. Annesinin şiirsel duyarlılığı, onu tüm yaşamı boyunca izleyecektir. Bu şiir yüklü, renklerin çeşitli bileşimlerini adı gibi bilen, Karacaoğlan'dan dizeler okuduğunda, "çağır Karacaoğlan çağır / [h]er taş kendi yerinde ağır", gözleri yaşaran yüce kadın, Duran'ın ilk esin kaynağıdır, ilk hocasıdır. Kilim, kilim olarak Duran'ın resim anlayışına girmiş değil. Bu, çok güzel kilim dokuyan ananın duyarlılığıdır Duran'ı etkileyen. Ve onun, "erkekten daha erkek" kişiliği. Bu özelliği, dirençli ve onurlu olmanın simgesini, tüm Çukurova kadınlarına çoğaltacak ve yayacaktır Karaca. Böylece, çoğaltılanın sürekli varoluşunda, "Ana" yaşamaya devam edecek, Duran Karaca'nın kendi "anacığı", "Anadolu kadını" arketipine dönüşecektir.

Herkesin ilk aşk objesi annesidir, kuşkusuz. Obje ilişkilerinin gelişmesi, erkekte daha yalın bir süreç içinde oluşur. Çünkü daha sonraki gelişim dönemlerinde, ilk objesine, yani annesine bağlı kalmakta devam edecektir erkek çocuk. Diğer objeleri ve babasını sevmiş ve annesinden gelen engellenmelerle karşılaştığında ondan nefret etmiş olsa da, çocuğun annesine duyduğu sevgi, çocukluk cinselliği boyunca üstün eğilim olarak kalır. Her çocuk, Oidipus karmaşasının en yüksek noktasında bazı narsisistik yaralanmalar yaşayabilir. Farklı çocuklar bu düş kırıklığına ve narsisistik yaralanmalarına, bünyelerine, bu yaralanmalarının somut yaşanış biçimlerine ve daha önceki yaşantılarına göre farklı tepki gösterirler. Örneğin, Duran Karaca'nın kompülsif doğrultuda düzenlilik ve

---

4 Turan Erol, *Ulus*, 1967.

5 Kaya Özsezgin, *Milliyet Sanat*, Mayıs 1984.

sistem istekleri bu yoruma tanıklık edebilir mi? Bu soruya yanıt verebilmek için test verilerine başvuralım:

Duran Karaca'nın Ağaç'ında Gövde uzunluğu ile Taç kısmın uzunluğu arasında büyük bir fark gözleniyor. Üst boyutun abartılı bir biçimde vurgulanması, Duran'ın sistemliye, zihinsel olana, süper-ego'ya büyük önem verdiğini gösteriyor, grafolojik olarak.

Ağaç Testi'nde ilginç hususlardan biri, Taç kısmının sağ ve sol bölümleri arasında uzunluk açısından bir eşitlik olup olmadığını bilmektir. Sağ ve sol yan taçların ortalama değer oranı hemen hemen tüm yaşlarda sabit kalmaktadır. Bu orana göre, sağ yarı-taç, sol bölümden 1,13 kez daha geniştir. Taç'ın genişliği ile uzunluğu arasındaki oranda hafif dalgalanmalar göstermekle beraber ortalama 10/7 ilişkisini muhafaza eder ve tüm yaşam boyu oldukça sabit kalır.

Ağaç resmi, psişik durumları anlatıma yarayan bir araçtır bilindiği gibi. Nitekim, grafoloji de kişiliğin yazıyla nasıl ifade edildiğini göstermiştir. Reinhard Krauss, "non-figüratif" çizgilerin doğuşunu ve yorumunu ele alır.[6] Ona göre, "non-figüratif" bir çizgi, normatif hiçbir şeyi temsil etmez. Bu tür figürler, doğrudan, ağacın taç kısmına yansıtılır. Dala bitişik, bağlanmış olarak değil de, birbirine hem bağlı hem de birbirlerinden ayrı, havada uçuşuyor gibidirler. Adeta, özgür çizgilerden oluşmuş bir karalama (*gribouillage*) karşısındayızdır. Tıpkı Duran Karaca'nın Ağaç'ında olduğu gibi. Duran'ın ağacına ilişkin taç çizgileri kalınlık (*épaisseur*) ve bastırma (*pression*) açısından büyük farklılıklar göstermekte, ayrıca yön değiştirme ve açısal-yuvarlak formların almaşıklığı içinde derin ve yoğun bir öfkeyi (*fureur*) vurgulamaktadır. Öfke durumu, arkaik bir katmana yol açıyor (*non-figüratif dallar*). Bu noktada, Oidipus karmaşasına bağlı bilinçdışı anal-sadistik dürtülerin düzenliliği ve bir "sistem"e bağlanmayı sabote ettiği bir durumla karşılaşıyoruz. Oysa Rosenzweig Engellenme Testi verileri, Ağaç Testi verileri ile tümden çelişik bir durum ortaya koymaktadır. Örneğin, 2 no'lu "Eyvah! Annemin en sevdiği vazoyu kırdım" durumu-

6 R. Krauss, *Über graphischen Ausdruck*, Verlag J.-A.Barth, 1930.

na, Duran'ın verdiği yanıt: "Elimde olmayarak efendim. Çok özür dilerim. Nasıl üzgünüm bilemezsiniz." 4 no'lu "Ne aksilik! Arabamın bozulması yüzünden treni kaçırdınız" durumunu şöyle yanıtlıyor Duran: "Olur böyle şeyler. Üzülme ne yapalım. Bir sonraki trenle giderim." Sırasıyla diğer tipik örnekler:

6 no'lu durum, "Kitaplık kurallarına göre, bir defada ancak 2 kitap alabilirsiniz." 6. yanıt: "Özür dilerim. Bilmiyordum. Fazla kitapları bırakayım o halde." 8 no'lu durum, "Kız arkadaşım beni bu akşamki danslı toplantıya çağırdı. Söylediğine göre sen gitmiyormuşsun." 8. yanıt: "Özür dilerim. Elimde olmayarak önemli bir işim çıktı. Sizlerden özür dilerim." 12 no'lu durum, "Eğer bu senin şapkan değilse, demek ki, Ali yanlışlıkla seninkini giyip gitti ve kendisininkini burada bıraktı." 12. yanıt: "Mutlaka bilmeyerek almıştır. Herhalde geri getirir." 19 no'lu durum, "Okulun yanından 100 km. hızla geçerek ne yaptığını sanıyorsun?" 19. yanıt: "Okul olduğunu hiç bilmiyordum. Ben bu işin acemisiyim. Özür dilerim."

Duran Karaca'nın 24 durum için verdiği tüm yanıtlar kendini suçlayıcı (*intra-punitif*) ve savunucu (*défensif*) nitelik taşıyor.

Bu nitelik bilinçdışı yoğun bir öfkenin ve saldırgan dürtülerin (*agressivité*) bastırılmış olduğunu gösteriyor. Duran, süperego'nun ve Diğeri'nin (*Autrui*) hoşuna gidecek yanıtlar vermiştir Engellenme Testi'nde. Oysa hiddet-şiddet bütün açıklığıyla Ağaç resminde kendini ele vermiştir. Duran'ın sisteme, akılcı olana, güncel yaşamında da sürdürdüğü titizliğe bu kadar önem vermesi, agresif isteklerinin başkaldırması tehdidi karşısında ve düzenli, "akıllı uslu" bir biçimde davranarak kendini korunmuş hissetmesiyle açıklanamaz mı? Bu sorunun yanıtı için yine Ağaç Testi'ne dönelim.

Duran'ın Ağaç'ında her şey çözülmüş, ne disiplin ne de birlik kalmıştır. Ağaç'ın Taç kısmı, uzlaşımlı mesafeler çerçevesini aşmıştır. Özellikle Taç'ın sol kısmı sayfadan bile taşacak duruma gelmiştir, duyarlılık artmıştır. Gövde kısmının çizgilerinde gözlenen içtepisel ve bitişik olmayan, bastırma biçimi değişken görünüm, Taç kısmına ilişkin yorumun tanığıdır. Çizgilerin serimlediği sürat ace-

lecilik (*rapidité*), bilinçdışı anal-sadistik tepilerin egemenliğini vurgulamakta. Aynı çizgi biçimini Wartegg Biedma Resim Tamamlama Testi'nin ürünlerinde de görüyoruz. Yine aynı testin 1, 7 ve 8 no'lu karelerindeki yıldız, ay figürleri, betimleme faktörleri açısından berraklığı (*clarté*) ve daha derin bir biçimde tanınmanın arzu edilmesi anlamına geliyorsa da[7] bu, sadece istek düzeyinde kalmakta, Duran, ussal ögelerin arkasına gizlenmektedir.

Duran babasından bir bakıma, elbette hayranlıkla, fakat aralarındaki mesafeyi de hissettirerek bahsediyor:

"Babam çok farklı bir adamdı. Daha ciddi şeylerle meşguldü. Çökelekçi Yusuf derler. Çökelek, peynirin yağı alınmış şekli. İnönü'yü çok severdi. Halk Partisi'ne mensuptu. Uzun süre köyün suyu bu yüzden gelmedi. Zengin bir çiftçiden 3.000 dönüm arazi almış ve köylüye dağıtmış. Tarsus'a, okutmaya gönderdi beni. Hukukçu olmamı istiyordu. Bir ağabeyim hukukçu. Ne var ki, ben hukuku sevmedim. Tarsus Koleji'nde felsefe ve psikolojiyi bayağı iyi okuduk. Hatta zekâ ve yetenek testleri de yapmışlardı, hangi alana hevesli olduğumuzu saptamak için. Plastik sanatlara eğilimim olduğunu söylemişlerdi. Bunun da etkisi olacak, Hukuk'u bırakıp İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçtim. Oysa babam hukukçu olmamı isterdi" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

Duran Karaca'ya şöyle soruyorum: "Sanat alanına yönelmenin temelinde annende gördüğün kilim renkleri olayından başka rol oynayan etkenlerin varlığından söz edilebilir mi?"

"At arabaları üzerindeki nakışlar örneğin. Öylesine yoğun yaşanmış bir duyarlılığın ürünleri ki onlar. Söz konusu nakışlardaki ördeklerin, çiçeklerin bir kaligrafisi vardı. Sonra ilkokul dönemimde, Münif Fehim'in illüstrasyonlarını büyütürdük. Benimkiler asılırdı hep. Ortaöğretim sırasında da güzel yazı yazmak hevesi başladı bende. Yazı eğri oldu mu yırtardım. Aziz Nesin'in anlattığı üzere, Sabahattin Eyuboğlu, mektubu bile olmadı diye yırtarmış. Benim de düzene, düzenli yaşamaya merakım var. Kıyafetime bak-

---

7 C. Bledma ve P. d'Alfonso, *Le langage du dessin. Test de Wartegg-Bledma*, Delachaux-let Niestle, 1955, s. 73.

mayın, kravat takmam, kolalı gömlek giymem, ama dağınık da değilim" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

"Sanata yönelmemde Tarsus Koleji'nin de, farkında olmadan, etkisi olmuştur. Duvarlarda daha çok yabancı ressamların, gözü kaşı noksan resimleri. Örneğin, beni çok etkileyen Utrillo'nun 'Sokak'ını, Matisse'i de orada keşfettim. Bu resimlerden pek bir şey anlamıyordum, ama kendi kendime de 'Hele bakalım. Herhalde bunlarda bir iş var ki, duvarlara asmışlar' demekten geri kalmıyordum. Taşra çocuğuydum. Müzik eğitimimiz yok. Biyoloji hocamız müziğe meraklı. Bach, Beethoven dinletir bize. Anlamaya çalışırdım" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

Psikanalizin ta başlangıcından beri, özellikle üzerinde durduğu travmatik yaşantılar, çoğu kez normal şekilde aşılmamış bir Oidipus karmaşasının belirleyici faktörleridir. Oidipus karmaşasının normal bir biçimde çözümlenebilmesi, ilk obje ilişkilerinin yerini tutan bazı özdeşimler yapmakla mümkün olabilir. Kuşkusuz, Oidipus karmaşasını çözümleyen özdeşimler eksiksiz değildir, ama yine de ana babalara karşı cinsel ve agresif dürtülerin yerini alırlar. Yeni içselleştirilmiş (*introjecté*) objeler, süper-ego öncüleri olarak tanımlayabileceğimiz ana baba içselleştirmeleriyle (*introjection*) bir bütün oluştururlar. Böylece ego bir anlamda değişikliğe uğrar. Söz konusu ego değişikliğinin özel bir yeri vardır: Bu değişen bölüm bir süper-ego biçiminde, Ego'nun diğer ögeleriyle zıtlık içindedir. Süper-ego'nun gelişmesinde en belirgin özdeşim, engellenmelerin kaynağı sayılan ana baba ile yapılır. Ataerkil yapısı olan bir ailede, genellikle özdeşim objesi babadır. Ne var ki, olağan dışı durumlarda anne de babanın yerini alabilir. Erişilemeyen bir obje ilişkisinin bu doğrultuda bir özdeşimle yer değiştirmesi olasıdır kuşkusuz. Hele bu anne, Duran Karaca'nın anası gibi, "erkekten daha erkek" bir kadınsa.

Ankara Resim Heykel Müzesi'ndeki "İlk Akşam" tablosunda yaşamını sürdüren o erkek dut ağacı kim ola? Kuzeyde "Dumlu", güneyde "Yılan Kale", daha doğuda ve doruklarda "Anavarza" ve Şahin Yenişehirlioğlu'nun yerinde benzetmesiyle, "yiğit yalnızlığın ışığı" Duran Karaca.

Çağrışımların gelişigüzelmiş gibi görünen zincirine takılarak birden, işte bir soru: Niçin hâlâ bekâr Karaca? Duran Karaca, *Kadınca* dergisinin Mart 1982 sayısında bu konuyla ilgili ilginç yanıtlar veriyor:

Kadınca- Bekârsınız.
Karaca- Bekârım.
Kadınca- Bekârlığınız kadınlara karşı bir tepkinin ürünü mü?
Karaca- Hayır... Hiç ilgisi yok... Yaşamı bölüşmeyi, birlikte olmayı seviyorum.
Kadınca- Ama bugüne dek evlenmediniz.
Karaca- Evlilik başka olay... Yaşamımda coşkuyla sevdiğim, saydığım kadınlar oldu ama evlenmedim.

Çağrışımlarımın uçucu (*flottante*) gelgitlerinde şu açıklamaya takılıyorum:

"Van Gogh sevimli ama, Rembrandt yanında ufak. Orhan Peker'in yaptıklarından, onun Rembrandt'ı anlamış ve sevmiş olduğunu fark ediyorum. Örneğin eskiden Bonnard'ı severdim. Şimdi onun ustalarını seviyorum. Velázquez, Rembrandt ve Goya'ya hayranlığım bu yüzden. Büyük usta onlar. Dostoyevski varken, 'Camus'yü çok severim' ne demek?" (Duran Karaca'yla görüşmeden).

Anadolu kadınlarına yansıtılmış "tüm-erkli (*toute-puissante*) ana" arketipi, Jung'cu anlamda, somut olarak var olmuş, var olmakta ve olacak analaların ilk ustası prototipi sayılmaz mı? Resim anlayışı açısından "ilk ve asıl usta"ya dönme vaziyet alışı ile "ilk ve asıl kadın"a bağlılık arasındaki koşutluk dikkat çekici. Buradan giderek, birtakım adların evlilik barajını aşamayacaklarını, yüce-Ana'nın yerini asla alamayacaklarını öne sürmek olası. Duran Karaca'nın son tablolarından biri "Deniz Kenarında Lolita". On dört yaşlarında erkek-kız arası bir ergen. Ya da kız-kadın arası. Şile bezinden bir giysi var üzerinde. Bodrum'da tavla oynarken görmüş onu Duran. Yaşamımın en güzel kesiminde Lolita. Ama tehlikeli değil (Duran'ın ifadesi). Hem adı Lolita (adı veren Duran) hem on dört yaşında. "Olmaz ki, onunla da evlenilmez ki!" (Bu varsayım Samurçay'dan). Ama Duran Karaca, artık uzun süredir evli.

Kuşkusuz, bu görüşü destekleyen veriler var elimde. Tekrar Ağaç Testi'ne dönelim isterseniz:

Bilindiği üzere, ağaç, yukarı ve aşağı olmak üzere, iki yönde gelişir. Böylece ağaç, gün ışığında yaşadığı gibi, toprağın karanlığında da yaşar. Gaston Bachelard'ın dediği gibi, "kök, yaşayan ölüdür". Tek bir varlığın iki varolma biçimi. Yukarısı, aşağıda olanın bir yansıması değil mi? Tıpkı insanda olduğu gibi. Bachelard, Kök'ü, tersine dönüştürülmüş bir ağaç olarak tanımlar; Kök, ağaçta devamlı olandır. Ağacın dalları kesilebilir, yaprakları düşebilir. Fakat kök yaşıyorsa, ağaç var olmayı sürdürecektir. Kökler, organik olmayanın alanında, canlı ve ölünün birbirine değdiği yerde yaşar. Bachelard, böylece kökte bir arketip olarak ilk imgeyi görür. Kök'ün, "Toprak Ana (*Terre Mère*)" özdeşleşmesi üzerinde durulmalıdır burada.

Ağaç resimlerinde, köklerin daha az kişisel karakter çizgilerini ifade ettiğini söylemek doğaldır. Bu durumla soruna Jung'cu açıdan bakmak gerekir.

Duran'ın Ağaç'ına ilişkin Kök, sağa doğru genişlemiş bir ağaç. Bu, ruhsal açıdan ketlenme (*inhibition*) ve engellenme (*frustration*) anlamlarını içeriyor. Otorite karşısında kendini engellenmiş hisseden Ben'in, dışındaki Diğer Ben'e karşı gelme isteği. Ağaç'la toprak arasındaki ayrımı sağlayan zemin çizgisi, hem bir ayraçtır hem de gökyüzü ile toprağı birleştiren bir bağ. Başka bir anlatımla, taban çizgisi sadece bilinçli ve bilinçsiz yaşamı değil, tinsel yaşamla özdeksel yaşamın ayrımıdır da. Duran'ın Ağaç'ında sol Taç kısmının, kâğıt yüzeyinin sol-alt bölümüne sarkması kendi üzerine kapanma, depresyon ve içedönüklük anlamlarını içerir. Grafik mekânın alt bölümünün (özellikle kök kısmı) Ben'in içtepisel, bedensel gereksinimlerini içeren bir bölge olduğu hatırlanacak olursa, söz konusu içedönüklük ve depresyonun bu alanın içeriği ile ilgili olabileceği, Oidipus karmaşasının tortularını göz önüne almak gerektiği öne sürülebilir. Keza, Duran'ın Ağaç'ında, Gövde bölümünün de sola yöneldiğini izliyoruz. Bu durum, psikolojik açıdan direnç, bastırma (*refoulement*), savunma vaziyet alışı ve geçmişe, anneye bağımlılık tutumu anlamlarını içerir. Taç'ın sol yanı ile sağ yanı

arasındaki ilişkinin 10/11.3 olduğunu söylemiştik. Yani sağ yan yaşamın tüm evrelerinde değişmez bir biçimde sol yandan daha geniştir. Oysa, Duran'ın Ağaç'ındaki sağ-sol ilişkisi 8,1/5,7'dir. Bu durumun psikolojik anlamı, içedönüklük (*introversion*), narsisizm, inatçılık, anneye ve geçmişe saplantı, özerkliğe (*autonomie*) büyük bir gereksinimdir.

"Özerkliğimden hiç ödün vermem. Bir insanı durup dururken yargılamıyorum, peşin yargıları sevmem. Ama bir kez saygınlığını kaybetti mi bir kimse, artık gözüm görmez. Ahmet Arif'in bir dizesi vardır: 'Yürü namussuzun üzerine / Tükür yüzüne' falan olacak. İşte öyle hissederim o zaman (...) Aslında çok çekingen bir insanımdır."

"İçedönüksün denilebilir mi?"

"Öyle de denebilir, daha çok alıngan" (Duran'la görüşmeden.)

Ağacın gövde çevresini gözden geçiriyorum. Gövde çevresi, Ben ve Diğeri'ni kesin bir biçimde ayıran sınır. Bakıyorum, sınır belirsiz, kesin çizgilerle ayrılmamış. Bu, empatinin pekiştirilmesi anlamını taşıyor. Duran, içedönük; Duran, çekingen. Ne var ki, güven duyduğu ölçüde başka Ben'lere de açık. Onları anlamaya hazır.

Gövde yüzeyinin kabukluymuş gibi oluşu (*surface écaillée*), diğer insanlara ilişkin gözlem yeteneğini, izlenimlere duyarlılığı ifade ediyor. Ne var ki, çizgi biçimi, Margret Hartze'dan esinlenen Pulver'e dayandırdığımız analize göre, tüm ketlenmelere bağlı aşırı öfkeyi de belirlemekten uzak kalmıyor.[8]

"Ben" ve "Diğeri" arasındaki ilişkiyi biraz daha irdelemek için Wartegg Testi'ne ilişkin bazı verileri gözden geçirelim.

Wartegg, yapıtlarında kişiliğin genetik ve dinamik yönlerini saptamaya çalışır. Birey, gerçekleştirdiği eylemin bütün evrelerinde iki tür kaynaktan yararlanır:

1. Yaşanmış tecrübe, yani bireyin kendi kendisiyle ilgili yaşanmışlığı,
2. Dış faktörler.

---

8 M. Pulver, *Symbolik der Handschrift*, Orell-Füssli Verlag, 1940 ve Koch, *Le test de l'arbre*, s. 199-200.

Bu iki vaziyet alış, yapılaştırma sürecinin bütün evrelerini nitelendirir. Birey, şekilleri tamamlama sırasında her şeyden önce heyecansal dürtülerini harekete geçirir. Çizgilerine anlamlı bir biçim verirken, bazen dışavurumcu, bazen betimsel bir yorum sunar. Böylece, bu yorumun içerikleri, çevrenin birey tarafından nasıl algılandığını belirtir.

İfade faktörleri içinde yer alan "dinamizm" boyutu açısından Duran'da etkinlik, inisiyatif ve adaptasyon yeteneği gibi karakter çizgilerini saptıyoruz.

Şeklin kare içinde konumu (*emplacement*) ile ilgili "yükseklik" (*hauteur*) ve "genişlik" (*largeur*) faktörleri de bulguları pekiştiriyor. Duran'ın gözlem yeteneği, onun içedönük ve geçmişe bağlı yanına rağmen "şimdi"nin ve gerçeğin dolaysız kabul edilmesine olanak hazırlamıştı denebilir. Karelerde yer alan şekillerin çizgi bilimi almaşıklı (*alterné*) bir nitelik taşıyor: Zaman zaman geniş, zaman zaman ince. Bunun psikolojik anlamı: Gözlem (*observation*) ve özerklik (*autonomie*). Başka bir anlatımla geçmişe ve yüce-Ana'ya sıkı sıkıya bağlı. Duran Karaca "Diğeri" ile de ilişkisini kesmiyor; onu keşfetmeye, anlamaya çalışıyor. Ne var ki Ben–Diğeri arasındaki sınır henüz kırılganlığı (*fragilité*) sürdürüyor. Yayılma (*expansivité*) ve Diğeri'nin bölgesine ulaşma isteği "güven"den geçer Duran için. Karelerde yer alan eğik çizgilerin birleşimleri olarak "dalgalı çizgiler" (*trait ondulé*) toplumsallığı (*sociabilité*) belirtiyor. Ne var ki bu ilişki, güvenli ve Süper-ego'nun kabul edebileceği bir ortamda gerçekleşebilir ancak. Oysa 9. karedeki su bardağı, "Betimleme" faktörleri açısından güvensizliği simgeliyor.

11. kare "sosyal uyum" geleneğini gösterir. Hareket noktası olarak verilen eğrinin kapatılması "sosyal ketlenme, uyumsuzluk" ile ilgili bir alandır. Hareket noktası olan dikdörtgen şekil, daha büyük bir şeklin bir kısmı biçimine dönüştürülmüş ve başka mekânda aynı şekil tekrarlanmıştır. Bu durum da, Duran'ın çevreye uyum açısından güçlükleri olduğunu göstermektedir. 14. kare, bireyin "güçlükler karşısında nasıl bir vaziyet alış içinde bulunduğunu" betimler. 14. kare içeriğinde gizilgüç olarak bulunan saldırganlığa gelince, her üç uca çeşitli eğriler ve onların kompozantları

eklenmiş, böylece söz konusu saldırganlık şekil değiştirmiştir. "Diplomasi" olumlu anlamda, daha önce belirlediğimiz içedönüklüğe başka bir boyut kazandırmaktadır. Nitekim içsel yaşamı betimleyecek olan 16. kare, içbükey iki eğrinin birleştirilmesi açısından içedönüklüğü vurgulamış olmakla beraber, şeklin dışında kullanılan arketipler, bireyin söz konusu içedönüklüğünü Diğeri'ne uyum sağlama yönünde yaşamayı arzu ettiğini göstermektedir. Duran'da, problemler karşısında nasıl bir tutum takınıldığı ve eyleme ilişkin vaziyet alışın doğrultusu da incelenmeye değer. 1. kare bu açıdan bizi aydınlatacak bir nitelik taşır. Hareket noktası bir noktadır 1. karede. Nokta bir daire ile çevrilmişse, sorunları çözme eyleminin ketlenmesinde duygusallık (*affectivité*) ağır basıyor demektir. Yine bu doğrultuda, 4. karedeki "başlangıç şekli"nin tümden çerçevelenmiş olması, etkinlik (*activité*) konusunda bir blokaj olduğunu gösteriyor. Çerçevenin şekli bir arketip olarak bu problemin özünü ifade edecek niteliktedir.

Duran Karaca'nın kişiliğini oluşturan duyarlılık, özgünlük ve zihinsel yetenek boyutlarına da değinmek istiyorum:

Duran'ın Ağaç'ındaki Taç kısmının karalama türünde oluşu (*couronne en gribouillis* veya *dissolution de la forme*), Robert Heiss'in belirttiği gibi Napolyon, Beethoven gibi büyük dehaların örgütlü olmayan ve eklemsiz el yazılarında rastlanan bir hususdur.[9] Grafik jestin şiddeti, alışılmış biçimleri bozucu bir rol oynar. Yine Heiss, aynı araştırıcı hareketin örgütlü, düzenli oluşu ile olmayışını, durmadan değişim içinde bulunan ruh durumunun bir sonucu olduğunu öne sürer. Bu açıklamalardan giderek Duran'da kaynağını bastırılmış şiddet duygularından alan olağanüstü bir doğaçlama yeteneğinin (*improvisation*) bulunduğunu söyleyebiliriz. Ağaç'ın hemen tüm verileri derin bir duygusallığı (*sensibilité*) ve duyumsallığı (*sensitivité*) vurgulamakta. Ağaç'ın global izlenimi de destekliyor bu yorumu: Örgütlü olmayan, kaotik komplike ama ekspresif ve her şeyden önce özgün bir Ağaç.

---

9 R. Heiss, *Die Deutung der Handschrift*, H. Coverts Verlag, 1943 ve Heiss, *La Graphologie*, P.U.F., 1956.

Wartegg test verilerinde özgünlük daha çok 1, 5, 9, 10 ve 13 no'lu karelerde ortaya çıkıyor. Karelerin anlamlarını göz önüne alırsak Duran'da özgünlüğün hangi koşullarda özgür kaldığını anlayabiliriz belki: 1. kare problemler karşısında vaziyet alışı temsil ettiğine göre duygusallığın ağır basması, ussal bir çözümden uzaklaşma durumu özgünlüğe yol açıyor demektir. 13. kare, zihinsellik, duygusallık ve somut olana ilginin dengeli bir biçimde ifade edilmesi, zengin bir zihinsel etkinliğin alana egemenliği anlamlarını içerir. Böyle dengeli bir durum da, Duran'a güvence vermekte ve onu özgünlük alanına yöneltmekte. 5. kare istemli davranışı, 9. kare ise süjenin idealini temsil ediyor. Bu karelere ilişkin özgünlük de varsayımımızı destekleyici nitelikte. Duran'ın Wartegg şekillerinde yer alan bulut ya da bulutumsu çizgiler (*cumulus*) imgelem gücünü ve özgünlüğü pekiştiriyor.

10, 11, 13, 14, 15, 16 no'lu karelerde tekrarlanan çiçek bitki motifleri duygusallığı (*hédonique* nitelik özellikle) ve duygusallığın doyumu doğrultusundaki arzuyu belirtiyor.

Ne var ki Duran bu düzeydeki bir duygusallıkta kalmıyor. Daha doğrusu duygusallık ve duyumsallık onda gözlem ve çözümleme eylemi için, harekete geçirici bir rol oynuyor. Özellikle 2, 5, 7, 8 no'lu karelerdeki peyzajlar; 2, 4, 6 ve 12 no'lu karelerdeki kapalı kapılar, ruh halinin duygusal, zihinsel bir bütünlükte ele alınmasını ve keza zihinsel bir idealin araştırılmasını temsil ediyor.

Sadelik (*simplicité*) faktörü açısından Wartegg verileri zihinsel berraklığa, analiz-sentez yeteneğine, gözlem ve nesnellikten yana olmaya tanıklık ediyor. Entegrasyon faktörleri açısından da özellikle 5. ve 8. kareler gözlem, yöntem, analiz yeteneklerine ilişkin yorumu pekiştiriyor. Ne var ki 10. kare önemi bir çelişikliğe işaret etmekte: Çizginin üstünde nesnellik ve gözlem; altında ise savunucu bir vaziyet alış. Acaba Ben (*Moi*) ve Diğeri (*Autrui*) arasındaki ilişki sınırında, Ben-dışı varlıklara güven eksikliği yüzünden oluşan isteyerek sınırlı bir dünya algılaması mı bu çelişkiyi yaratan? Her şeyin kusursuz, her şeyin "mükemmel" olmasını istiyor Duran; insan ne yaparsa yapsın, ama en iyisini yapsın diyor. 15. kare bu açıdan, duygusallığın zihinsel düzeyde kusursuz bir bütünlük

kazanmasından yana. Kadında bile bu özelliği arar: "Kadın dişiliğinin yanı sıra ve hatta dişiliğinden önce zeki olmalıdır. Kafaca anlaşmalıdır önce. Aksi halde beraberliğin hiçbir anlamı kalmaz" (Duran'la görüşmeden).

Duran Karaca'nın resminde Duyum-Duygu-Akıl üçlüsünün oluşturduğu yabanıl şiir bir aşka dönüşmüştür. Anadolu'nun gözlerinde kapalı göklerin hüznü; o duyarlı, o akıllı, dirençli kadınlarında tüm-erkli Yüce-Ana tekrarlanır durur gibidir. Her birinin yaşamöyküsü, öbür yaşamların parçalarıyla tamamlanır ve yalnız tek bu Ana'nın öyküsü olur.

"Bu konuyu burada bırakıyorsam birden, / Olmasın diyedir bir şeyin bitişi gibi."

Hayati Misman: Aşkın, Onurun ve Özgürlüğün Resmi

Ben yine insanlığı severim
Bütün kadınlardan ziyade

Cahit Külebi

Kuşların sessizce geçtiği bir öğle sonunda Kibele'deyiz Hayati Misman'la. 15 Mayıs 1985. 1984'te başladı söyleşimiz ve testler aracılığıyla baş başa kalışımız. Biteceğe de benzemiyor insan olunca konu. Hayati Misman'ın insan varoşlarında dolaşması, mazgallar, kanallar açması hep bu yüzden. Grafikte yaratılan imge, sıradağlar gibi birçok anlamı birden yüklenmiştir onda. İnsan imgesinin vurguladığı en çok, kadının onursal serüvenidir. Kendi yaşamına sımsıkı sarılmış.

"Babamı hiç tanımadım. Annem bana hamileyken ölmüş. Çok kapalı, ataerkil bir aile. Annem dedemin yanına dönüyor ve bizi kimselere muhtaç durumda bırakmamak için terzilik yapıyor. Dayım da ailesiyle aynı evde. Annem evdekileri rahatsız etmeyeyim diye, hani odalarda eski gömme dolaplar vardır ya, o dolaplarda büyüttü bizi. Ağlarsak ağlamalarımız duyulmasın diye. Dayımın

da çocuğu yok, sevgi nedir bilmez. Mahalleden kızlar geliyor eve terzilik nedeniyle. Ve evde ders çalışacak yer yok. Nelere katlanmadı annem."

"Evet resimlerimde daha çok kadınları çiziyorum. Onlara sonsuz sevgim var ve de saygım. Aile içinde kadının fonksiyonu çok önemli. O, aşkın, onurun ta kendisi. Özgürlüğümüz onun özgürlüğüdür. Her şeye karşın ruhunun derinliklerinde taşıdığı, her baskıya karşı onursal direnci."

Tarihsel boyut içinde izliyorum resimlerini. Gazi Üniversitesi'ndeki atölyesindeyim. Kadınları görüyorum ilk resimlerinde. Avuç içi kadar bir göğü önüne alıp düşünen, başı örtülü kadınlar. Geldiği kesimin kadınları. 1975 yılındayız şimdi.

"Hep çizdiğim resimler, içinden geldiğim kesime ilişkin. Hayret hiç çocuk çizmiyorum. Bu konuya değinmeseniz farkında olmayacaktım. Ama bakın bu resimde bir çocuk var. Evet, doğru, belli belirsiz. Annenin elbisesi ile çocuğun kolları birbirine karışıyor. Hem benim hiç çocukluğum olmadı ki. Çok çabuk büyüdüm ben.

Sonra mahallede tahta kaşık boyadığımı anımsıyorum. İlkokuldan başlayarak Öğretmen Okulu dahil hep Mevlana kaşıkları yaptım. Bazen bir takım elbiseye karşılık. Herhalde bir yeteneğim olmalıydı.

Benimle birlikte bir arkadaş daha vardı tahta kaşık boyayan. Öğlenleri o kebap yerdi. Benim param elvermezdi, her gün domates ve ekmek. Bugün hâlâ o kebap kokusunun özlemini taşıyorum yüreğimde. Ve lastik çizmesi arkadaşın."

Dededen yetime mal verilmez gerekçesiyle mirastan da mahrum edilen, en yakın akraba haksızlığına uğrayan Hayati Misman, ergen yaşında üçüncü kez yıkılır kebap kokusu ve lastik çizmeden sonra. Hem bu kez daha kökten, daha derinlerden. Ama nice yollar gidilmiştir. Ana'nın onuru sayesinde. Hayati, geleceğin kazanlarını kaynatadursun öfke dolu, hınç dolu. Ne var ki, öfke kuşa, kara kazan maviye dönüşerek yücelir. Nefret, insanları sevme biçimine dönüşür, sevda kesilir tüm evren. Sonra kadınlar, sevgi tansığı kadınlar silkinirler örtülerinden, bir başka onur kesilir her biri.

Daha çocukken "Yağlıboya resim yapacağım" diye tutturmuştur Misman. Utancından soramazmış da. Resim öğretmeni hiç farkında değil. Tahtaya bir resim yapıyor, "Haydi, bunun aynısını yapın bakalım" diyor. Ne demeli böyle öğretmenlere?

1945 yılında Konya'da doğan Hayati Misman ilk ve ortaokulu Konya'da okur. Öğretmen Okulu'nu da Akşehir'de tamamlar. Okul kapılarının dilleri olmalı, Misman onları boyadıkça.

Kişiyi değiştirir sanat. İnsandaki değişme, değiştirme gücünün ta kendisi değil mi? Kara kazanlarda kaynayan mavidir artık. Haksızlıklara karşı duyulan öfke, kuş kanadında özgürlükçü bir nitelik kazanır. Daha bir korkusuz oyarak çinkoyu yalın, aydınlık, duru. Kadınlar güçlenir, soluklanır. "*Nisan soluklu kadınlarımız var / Gözleri güvercin, sabah yapılı*" dediği gibi Özdemir İnce'nin.

"Almanya'da 'Türk Ailelerinin Toplumsal ve Ruhsal Problemlerinin Resim Yoluyla İfadesi' adlı bir tez üzerinde çalışmaktaydım. Son resimlerimde erkeği ile yan yana, birlikte düşünen, birlikte hareket eden, toplumda artık güncel yeri olan kadını konu alıyorum. Çünkü artık insanları böyle görmek istiyorum. Kadın ve erkek demokratik bir anlayış içinde. Herkesin yaşamak isteyip de yaşayamadığı, ama yaşamaya hakkı olduğu duygular. Bu duyguları kuş ve çiçek simgeleriyle ifade etmeye çalışıyorum. Kuşlar resimlerimin vazgeçilmez ögeleridir."

İlhan Berk'ten bir dize takılıyor bu açıklamalara:

Havada dönüp duran bir kuşa çevirdi, sonra gözlerini
Çekilip içine.

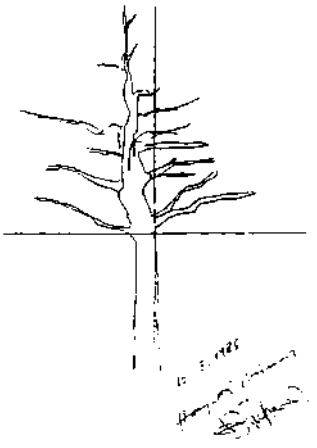
"İnsanlar mutlu olsunlar istiyorum. Mutluluğun en önemli ögesi kadın."

Bu nedenle olmalı kadının her koşulda ön planda oluşu Misman'ın resimlerinde. Kadın-erkek ilişkilerinde, kadın daha egemen ve daha etkin.

Koch'un Ağaç Testi verileri de bu hususu destekliyor.

Söz konusu testin dayandığı varsayım, bireyin ortaya koyduğu her ürünün, her çizginin, onun ruhsallığından ses vereceği, içtepisel isteklerini yansıtacağı.

Misman'ın Ağaç'ına ilişkin çizgisel mekânın irdelenmesi, ilk planda kişiliğin içedönüklük (*introversion*), geçmişe ve anneye ba-



ğımlılık boyutlarını ortaya koyuyor. Gerek Gövde'nin, gerekse Taç kısmının büyük ölçüde mekânın sol yanında yer aldığını görüyoruz. Bu nitelik, Misman'ın geçmişe, geleneğe, Ana'dan intikal eden değerlere nasıl bağlı olduğunu ifade eder. Beni-seni olmayan yaşantıların tümünde "her şeyden önce" insanın kendi yaşantıları ile başkalarının yaşantıları birbirlerinden ayrılmadan, birbiri içine karışmış olarak bulunur. Her yaşantı bir ben'e aittir kuşkusuz, bu ben-bireyidir ve her yaşantıda vardır. Ana'nın ben-bireyi ile ortak bir yaşantı içinde bulunan Misman, entim kişiliğinden ancak resimleri aracılığıyla çıkmaya çalışacaktır.

Ağacın bellibaşlı yanlarını oluşturan kökler, gövde ve taç bölümleri kişilik yapısını tanımakta yardımcı olacaktır bize.

Genellikle gözleyicinin yorumlayıcı bakışlarından kaçırılan, toprak altında gizli ya da kısmen görülen kökler çizilmeseler bile, biliriz ki oradadır, vardır.

Gövde, aracılık görevini yüklenmiştir. Mekânın sağ ve sol yanları arasında dengeyi sağlamış olmanın yanı sıra, taç bölümünü taşıyıcıdır. Ağacın durağan, dikey ögesidir.

Taç bölümü ise, bireyin dış dünya ile ilişkisini, çevre ile diyalogunu anlatır. Taç aynı zamanda çiçeklerin, yaprakların ve meyvelerin de taşıyıcısıdır. Ne var ki gövde her zaman orada var olduğu halde, çiçekler ve yapraklar var olmayabilirler. Çıplak bir ağaç yalındır. Hiçbir görüntünün, hiçbir maskenin arkasına gizlenmeksizin yoruma açıktır. Hayati'nin Ağaç'ındaki Gövde-Taç ilişkisini gözden geçirelim önce.

Taç kısmının gövdeye oranla daha uzun olması regresif bir karakter anlamını taşıyabilir. Bu da, söz konusu ağacın, mekânın sol

yanında yer almasının karşılık oluşturduğu anlama ters düşmemiş olur. Misman'da zihinselliğin egemen olması durumu da, bu anlamın yanı sıra ikincil olarak yer alacaktır.

Gaston Bachelard, ağacın kökünde, arketip olarak ilk objektal imajı yani Anne'yi görür. "Toprak Ana" ile "Kök"ün özdeşleşmesi bu anlamda ele alınmalıdır.

Bilinçdışının en derin katlarını irdeleyen ve içrel yankıları saptayan testlerden biri de Hermann Rorschach'ın, kendi adıyla anılan ve beşi renkli, beşi renksiz simetrik mürekkep lekelerinden oluşmuş testidir.

Hayati Misman'ın Rorschach Testi'ne ilişkin cevaplarını, Koch Ağaç Testi'ne ait verilerle ilişiği içinde ve gerektiği kadar vermeye çalışacağım.

VII. kartın yukarı doğru açık olan beyaz bölümü, bitmeyiş izlenimini belirleyen en önemli bir ögedir. Bu, tamamlanmamışlık, bitmemişlik, güvensizlik ve anksiyete yüklü olarak kuşkusuz arkaik anne imajına bağlıdır.

Bu karta Misman'ın verdiği yanıt şöyle:

"Bu karttan aldığım ilk izlenim bir kaçış. Örneğin bir yangın yerinden. Sanki biri bir yerde tutsakmış da oradan kaçmak istiyor gibi. Kaçmak, çok uzak yerlere gitmek. Özgürce, rahatça."

Bilindiği gibi toprak çizgisi, gök ile toprağı, yukarısı ile aşağısını ayıran ve bağlayan bir öge. Başka bir anlatımla toprak çizgisi, bilinç ve bilinçdışı olmak üzere iki yaşamı ayırıyor birbirinden.

Misman'ın Ağaç'ında toprak çizgisi yok. Bilinç ve bilinçdışı iç içe. Bu bir anlamda içtepiselliği açık ve seçik bir biçimde ifade etmekten kaçış, güvensizlik duyguları içinde bulunma olarak yorumlanabilir.

Rorschach'ın V. kartı Ego'nun bir aynasıdır, yani Ben'in. Birey bu kart aracılığıyla kendi kendisi hakkındaki imajı ifade edecektir:

"Evet bu, amacına doğru uçmakta olan bir yarasa. Uçacağı yeri çok iyi biliyor. Kararlı, uçuş tekniği bakımından da iyi donatılmış."

Ağaç'ın toprak çizgisi ile Rorschach'ın V. kartına ilişkin yanıt çelişik görünüyor. Rorschach'ın VI. kartı da V. kartın yanıtı doğrultusunda:

"Bu da hedefine doğru giden, kararlı, attığı adımlardan emin kurbağa cinsinden bir hayvan, daha doğrusu bir kurbağa."

Ne var ki Hayati Misman, Rorschach'ın derinliklerdeki duygusallığın deşilmesi, sosyo-affektif ilişkilerin harekete geçirilmesi anlamına gelen IX. karta şöyle cevap veriyor:

"Hiroşima. Volkanik bir olay. Herkes bir çıkmazın içinde, çok acı. Bir de üzerinde tonlarca ağırlık bulunan, bu ağırlıklardan kurtulmak için mücadele eden canlı bir varlık. Belki de bir insan. Bu durumdan nasıl kurtulacağını bilemiyor."

V. ve VI. kartlara ilişkin görünürdeki güvenli oluş, güçlüğün IX. kartla yeniden ortaya çıkması durumunda, Ağaç Testi'ndeki köke ilişkin yorumu destekleyecek özde bir tanıyı ortaya koymaktadır.

Hayati'nin Ağaç'ındaki Gövde kısmı alabildiğine yalın. Gaston Bachelard'ın işaret ettiği gibi dimdik bir ağaç, masmavi göğe, yeryüzüne ilişkin bir yaşamı taşıyan bir kuvvettir. Hayati, derinlerdeki güvensizliğe, içedönük duygularına, böylece dimdik ve yalın görünüşüyle meydan okumaya çalışmaktadır. Nitekim Hayati, Koch'un "espalier" adını verdiği gövde türünü tam anlamı ile karşılayan bir gövde çizmiştir. Espalier biçimindeki gövde, kendi kendisini kontrol etmeyi başarma, kendi kendisini disipline alma, teknik ve konstrüktif yeteneklere sahip olma, kendi kendisini ve başkalarını eğitme iradesi anlamlarına gelmektedir.[1]

Rorschach'ın renkli ve global algılayabilme güçlüklerini taşıyan, başka bir anlatımla her bir ayrıntının ayrı bir yorum beklediği X. kartı, sosyo-affektif anlamda normal dışadönüklüğün (*extraversion*) provoke edildiği bir karttır. Birey bu karta verdiği yanıtlar aracılığı ile, diğer insanların bakışları altında kendisini nasıl hissettiğini, dış çevreye nasıl uyum sağlayabildiğini gösterir.

"Bir tiyatro bu. Sahnelenen bir insan serüveni. Örneğin bir savaş. Kurtuluş Savaşı olabilir" (X. kart).

---

1 Koch, *Le test de l'arbre*, s. 212-213.

Hayati Misman bu yanıtı ile, diğer insanlara karşı duyduğu agresif duygularını, zihinsel, yapıcı ve yaratıcı yeteneği ile kontrol altına alıyor ve yüksek düzeyde global bir yanıt vermek suretiyle, toplumsal gerekirliğe uyum göstermiş oluyor.

Üzerine ağaç çizilen kâğıdı dörde katladığımızda elde edilen yatay ve dikey eksenlere oranla, Hayati'nin Ağaç Gövdesi solda yer alıyor. Bu durum, daha önce de işaret ettiğimiz gibi içedönüklüğün, geçmişe ve anneye dönüş eğilimlerinin göstergesidir. Ne var ki Hayati Misman bu hususta da kendini kontrol etmekte, gerçekle, diğer insanlarla etkin bir ilişkiye girmek istemektedir. Disiplin, kontrol, kendini ve diğerlerini eğitme eğilimleri, konsantrasyon gücü, zihinsel olanın duygusal olanın yerini alma yolunun seçilmesi, bu ilişkinin ömrünü belirlemektedir.

"Grafiğe yönelişim Almanya'ya gitmeden çok öncedir. Ben bu amaçla gittim oraya. 1970-1975 yılları arasında Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzmanlık eğitimi gördüm. Prof. Hans Hilman'ın yanında. Ama grafiği çok önceden seçmiştim. Grafik, birçok kişiyle paylaşabilmektir duygu ve düşüncelerini.

Grafikle topluma daha çok hitap edebilmek, bir yandan da onları eğitebilmek mümkün (öğretmen yanımız). Bu teknikte daha ileri gideceğim. Yağlıboya resim de yapıyorum. Her akşam yemekten sonra 1,5-2 saat. Son zamanlarda büyük boy grafik çalışmalara yöneldim. Son yapıtım 100x75 boyutlarında. Türkiye'de belki ilk kez bu denli büyük grafik. Neden mi? Anlatılmaz bir şey. Sanırım baskı resme karşı takınılan tavra bir tepki. Gravürlerin, yağlıboyalar arasında ezilmeyeceğini göstermek için belki. Konu yine insan sorunları. Son yaptığım resimde bir pasaj şiir var. Trafik kazasında ölen arkadaşım Abdülkadir Bulut'tan bir şiir demeti ve bazı günlük gazete haberleri, insan olayları arasında yer alıyor. Kuşkusuz çok zor oldu bu yazıları çinkoya işlemek. Tersinden yazıyordum ince ince, basılınca düzden okunur olsun diye."

"En aşağı 70-80 resim yaptım dilediğimce sunulacak. Ad vermiyorum tablolara. Herkes kendi yaşantısı ile bir ilişki kursun istiyorum. Herkes orada buluşsun istiyorum ve bu buluşmaları çoğaltıyorum. Çoğaltma işi de sanıldığı kadar kolay bir iş değil. Bir günde sadece iki baskı yapabiliyorum."

İnsanın geçmişi, şimdi-burada'sı ve geleceği bir resme nasıl dönüşür? Hayati Misman'da salt öznel olanla salt nesnel olanın bileşimi bu dönüşümü gerçekleştirecektir. Plehanov'un belirttiği gibi toplumsal psikolojide meydana gelen değişmeler –az ya da çok– edebiyatta, felsefede, sanatta yansıyacaktır kuşkusuz. Hayati'nin, kendi öznel ana imajından giderek Türk toplumunda kadının geçirdiği evrimsel süreci yapıtlarında bu açıdan gerçekleştirdiği söylenebilir. Yaşanmayan bir çocukluğun, onurlu bir ana tarafından güvenceye alınması yetmeyecektir ona. Tüm analara onursal yerlerini verecek, onları, demokratik bir düzen içinde aile bağlarını sevecenlikle, saygıyla korumaya davet edecektir. Hayati'nin resimleri böylesine psikososyal bir mesaj taşıyor görünmektedir.

"Evet, son zamanlarda portre yapmaya yöneldim, yeni bir deneme. Portrelerimde de kadına ilişkin sorunlar var. Örneğin televizyonda 'Küçük Ağa' dizisinde Hanım Ağa'nın jeneriği beni öylesine etkiledi ki. Nesi mi? Hanım Ağa'nın sorunları ve bu sorunlar karşısında adeta meydan okurcasına onurlu tutumu. Şu gördüğünüz diğer portre de şöyle bir yaşantının sonucu: Bir arkadaşımın kızı nişanlanmıştı. Bu nedenle verilen yemekte, nişanlı çiftin birbirlerine karşı öylesine sevecen ve saygılı, ölçülü bakışları vardı ki. Şuradaki mavi kuş da bu sevgiyi simgeliyor. Bir de kendi nişanlılık günlerimi anımsıyorum. Evde yalnızken bile bakamazdım Canan'ın (Hayati'nin eşi) yüzüne.

Kadın, benim kafamı durmadan meşgul eden bir olay. Cinsellik olayı. Ne var ki, yalnız kadın olarak da yorumlamıyorum cinselliği. Kadının Türk toplumundaki yapısı, anne olarak aile içindeki yeri...

Kadındaki ifade önemli. Sert olabilir. Olumsuzluklara karşın mücadeleci ve ne olursa olsun onurlu. Evet haklısınız, annem gibi yani. Hayatta en katlanamadığım şey onursuzluk."

"Ağacı oldum olası severim. Mahallede adım bahçıvan. Kentte yaşamama rağmen çiçekler, ağaçlar yetiştiririm durmadan. Çınarı severim en çok. Evet, iyi bildiniz onun da pek onurlu bir görünümü vardır."

"Her yaptığım resmin, insana ilişkin bir probleme çözüm getirmeyi denediğine inanıyorum. Örneğin bir çevre kirliliği olayı var. Güncel bir olay ve insan yaşamını tehdit ediyor; insanın güneşe ve temiz havaya gereksinimi de üzerinde durulmaya değer. Böyle bir sorunsala da yönelebilirim bir gün."

Pignon'un gerçek ve imgelemsel olan arasındaki ilişkiyi açıklamasını anımsayarak Hayati Misman'da bir konu ve diğeri arasında bir kopukluk olmadığını söyleyemez miyiz? Gerçekten yaşanılmış olanın, nesnel olanın başka bir deyişle, imgelemsel olanla birleşmesi bu yüzden. Ve bu yüzden yine, Hayati'nin Ağaç'ındaki Kök kısmında toprak çizgisi yok. Kendi yaşadığı haksızlıklara karşı duyulması gereken öfke, agresif içtepiler, "karşı tepki geliştirme" mekanizmasıyla kontrol altına alınıyor ve muhayyel bir "mutlu dünya" özlemi sadece kendisi için değil, tüm insanlar için bir çağrı biçimine dönüşüyor. Onurlu insan kavramının özünde, onurlu anne imajı yer alıyor. Önce kendi onurlu anası, sonra da onurlu ana arketipi. Bu ana imajı, tarihsel diyalektik içinde hep onurlu kalacaktır ve kalmalıdır: Köyde, kentte, çağlar boyu ve çağlar sonrası. Tıpkı çınarlar gibi, özgür, vakur. Mavi kuşların sevdası, doğanın saflığı gözlerinde.

Böylece özgürlük, "ide"nin getirdiği soyut bir gerçek değil, tam tersine somut gerçeğin sonuçlandığı bir çözümleme oluyor. Başka türlü söylersek özgürlük, bireylerin ve bireylerin oluşturduğu toplumsal katmanların birbirleriyle olan ilişkilerinin somut bir belirlenmesidir. Ve Hayati'nin resimlerindeki o özgür, onurlu kalabalık. İşte bu nedenle –kadın ne kadar ön planda olursa olsun– Hayati'nin resimlerinde insan varlığı, fenomenolojik ve tarihsel bir varlık olarak yer almaktadır.

"İnsanı bütün karmaşıklığı içinde vermek. Bunun getirdiği sorunlar olduğu gibi, tekniğin getirdiği sorunlar da var kuşkusuz. Teknik amaç değil ama, gerekirliklerinin yerine getirilmesi lazım. Avantajlari, dezavantajları içinde. Konuyu önce zihinsel-duygusal olarak çözümlemem gerek. Kafamda bitmesi gerek resmin bütün çizgileriyle, bütün renkleriyle. Sonra çinkoya aktarılacak. Eskiz yapmıyorum. Birkaç plaka ile çalışıldığı için, hangi rengin hangisi

üzerine gelirse ne değer kazanacağını, üste konan rengin transparan özelliğini, çevredeki diğer renklerle uyum değerini daha önceden hesaplayıp çinkoya öyle aktarmak...

Son yaptığım büyük boy resimdeki şiirleri, gazete haberlerini nasıl mı aktardım resme? Daha önce de söylediğim gibi o pasajları ayrı ayrı değil, insanın bu problemleri çözüş biçimi olarak algıladım. İnsanla beraber onlar da vardı tıpkı yaşamda olduğu gibi."

Edouard Pignon da öyle söylemiyor mu *La quête de la réalité*'de: "Olaylar zinciri tarafından verilen gerçeklik belli bir anda size görünür. Çünkü artık onu kabul etmeye hazırsınızdır... İşte bu nedenle deneyimler yoktur artık. Benim için deneyimci de yoktur. Bana göre deneyimci eksik bir kişidir: Sanatçı tek bir açıdan gören kişi değildir ki, neyi deneyecek? İnsan sorunsalına ilişkin yığınla algı arasından, çoktan seçimini yapmıştır tuvalinin başına geçinceye kadar. Böylece her tablo, sanatçının sorularına bir yanıt, bir çözümdür. Her tablo benimle dönemim arasında bir diyalogdur."

Hayati Misman devam ediyor:

"İlgi duyduğum sanatçılar mı? Ekol falan ilgilendirmiyor beni. Bakıyorum, sanatçı estetik yönden çözümleyebilmiş mi yapıtını. Gerek figüratif yönden, gerekse renk problemleri açısından. Bu resim politik bir resim de olabilir, duygusal bir resim de. Sanatsal çözüm önemli. Örneğin Almanya'da Kassel'de sanat adına aksiyonlar yapılır, dört yılda bir. En yeni görüşler serimlenir Documenta aracılığıyla. Bunlara da saygı duyuyorum."

"Belli bir kişinin resimlerini tutmayı anlamıyorum. Arkadaşlarımın çok sevdiğim resimleri var. Tek tek resimlerini seviyorum. Örneğin sizin şu tabloyu ele alalım. Turan Erol ne güzel çözümlemiş estetik sorunu. Son derece güzel bir resim. İşte bunu demek istiyorum."

"Hiç kimseden etkilenmiyorum. Resim yaparken tamamen kendi dünyama kapanıyorum."

Üstüne üstüne yürüyen insan sorununun, gözleyip, düşleyip, ama kapanıp içine. Dış dünya ile diyalogu, tabloları aracılığıyla. Söyleyecekleri var sevda üzerine, onur üzerine, özgürlük üzerine yeni alaşımlar arayarak. Kadından giderek insana.

Oktay Rifat'ın dediği gibi:

Kitabın içine bir kadın oturtmak
Sevişmek için değil bakmak için
Açıldığı için en çiğ beyaza
Bir kapı gibi kendiliğinden, gözlerinden bir gül kokusu ağan
Bir kadın oturtmak kitabın içine
Ve bir kadın oturtmak resmin içine, bir insan oturtmak...

KAYNAKÇA

Akarsu, B., *Max Scheler'de Kişilik Problemi*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1962.
Koch, C., *Le test de l'arbre*, E. Vitte, 1958.
Milner, M., *L'inconscient et la peinture*, P.U.F., 1976.
Mucchielli, R., *La dynamique de Rorschach*, P.U.F., 1968.
Pignon, E., *La quête de la réalité,* Gauthier, 1966.
Plehanov, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çev. A. Bezirci, May Yayınları, 1974.
Tunalı, İ., *Sanat Ontolojisi*, Baha Matbaası, 1965.
Yenişehirlioğlu, Ş., *Felsefe ve Sanat*, Dayanışma Yayınları, 1982.

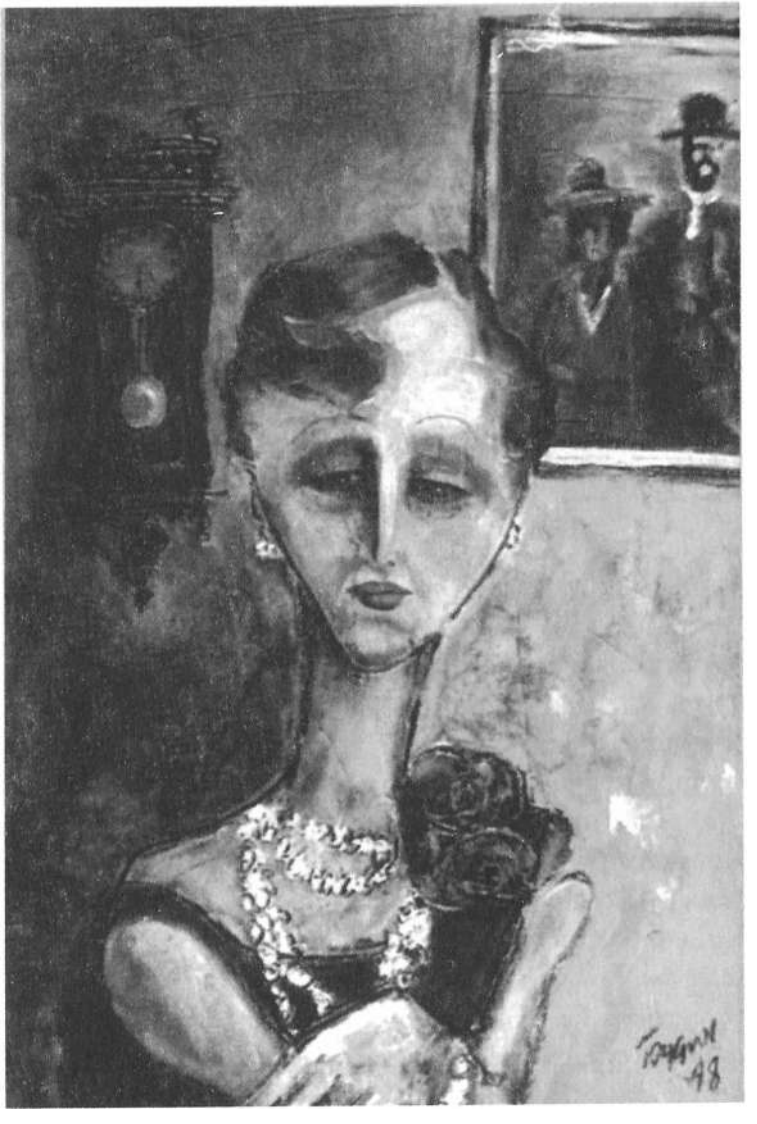
Bilim, Resim ve Edebiyat Kavşağında: Toygun Orbay

Kadınlarımızın yüzü acılarımızın kitabıdır,
acılarımız, ayıplarımız ve döktüğümüz kan
karabasanlar gibi çizer kadınların yüzünü...

Nâzım Hikmet

Ben karanlıktan çıkıp ışığı arıyorsam tek başıma yapamam bunu. "Ben" varsam "Diğeri" de var. Diğeri'ni tanımazsam yaşadığım dünyanın bir anlamı olabilir mi?

Toygun Orbay ile tanışmamız, 1998'de Turkuvaz Galerisi'ndeki ikinci sergisi aracılığıyla gerçekleşti. "Kadınlar ve Adamlar" adlı sergide nice kadınlar tanıdım. Hele bir tanesi, ömür boyu girdi hayatıma, "Papiashvili ve İncili Kadın" ile her gün konuşuruz uzun uzun: Mahzun, nice üzüntüler yaşamış; görmüş geçirmiş de bir yandan. Tablonun arka planındaki aile resminde anne-babanın varlığı egemen. Bir de saat var, 16.30'u gösteriyor. Neden kederli bu kadar "İncili Kadın"? Aynı soruyu Toygun'un bu sekizinci Yeni Sergi'sindeki "İncili Kadın" için de soruyorum. Parmaklarına doladığı incilerle neyi anlatmaya çalışıyor acaba? Arkada yine saat var. Ama bu kez 12.30, öğleüzeri mi acaba? Bu kadar romantik olunur mu bu saatte? Büyük bir olasılıkla gece yarısındayız. Nice



güzel anılar var gözlerinde İncili Kadın'ın. Saatler, yan taraftaki içki bardaklarıyla gece yarısını simgeliyor olamaz mı? "Mor Şapkalı Kadın"da da aynı durum söz konusu.

Yumaklanmış kördüğüm
Bir ucunda gördüğüm
Ve bitimsiz bir zaman

Sabahattin Kudret Aksal

İşte böyle başladı Toygun Orbay ile dostluğumuz. Sonra çok kez buluştuk. Üstelik bir seferinde, kendi evimin kapısından çıktığımda merdivenlerden yuvarlanmıştım. Komşum aracılığıyla hemen Toygun Orbay dostumu aradım. Gazi Üniversitesi Nöroşirürji Anabilim Dalı'nda çok değerli bir öğretim üyesi olan Prof. Dr. Toygun Orbay on beş dakika kadar sonra yanımdaydı, onun yardımıyla hastaneye kaldırıldım. Eğer şu anda Samurçay hayatta ise, "İncili Kadın" ile her gün beraberse, bu Toygun'un sayesindedir.

"Bilim", "Resim", peki yalnız o kadar mı? Üç tiyatro yapıtı da var Toygun'un. Üçü de sahnelenmiş, büyük ilgi görmüş. Bunlardan birini ben de çok beğenerek izledim. Kısaca bu yapıtlardan söz etmek istiyorum:

I- YİRMİBİRONBEŞ TRENİ (tek perdelik oyun)

Oyuncular: Orta yaşlı bir kadın, aynı özelliklerde birinci ve ikinci adam ve istasyon memuru.

Konu: Devamlı beklenen ve bir türlü gelmeyen ve gelecek de olmayan "yirmibironbeş treni".

Oyunun anlatmak istediği husus, "beklemek" olayının kötü bir şey olmadığı. Amacınız varsa beklersiniz. Eyleminizi doğru dürüst üstlenmemişseniz, var edemezsiniz kendinizi. Bize hep ayıpları, yasakları öğrettiler. Oysa bir de yaşamın, varlığımızın farkında olmak, yokluğu paylaşmayı bilmek var. Yaşama anlam yüklemek, yaşlanmayı anlayabilmek; güvenebileceğimiz özgürlüğü kullanabilmek var.

Toygun Orbay bu oyunu ile insanı felsefi bir açıdan ele alıyor, onun iç dünyasını irdeliyor.

II- ŞEREFİNE İNSANOĞLU (tek perdelik oyun)

Oyuncular: a) 40 yaşlarında bir psikiyatrist, b) aynı yaşlarda başarılı bir avukat, c) orta-geçkin yaşlarda, sokaklarda yatıp kalkan iki evsiz ve alkolik kişi, d) varlıklı bir eşe sahip olduğu için zengin, yükseköğrenimi olmayan, gösterişli bir ev kadını ve yukarıda sözü geçen avukatın annesi, e) gösterişli, zengin kadının varlıklı, girişken eşi, avukatın da babası. Oyundaki görüntüler siyah-beyaz ve İkinci Dünya Savaşı'na ait.

Toygun bu oyununda "Açgözlülük olmasa savaş da olmazdı" tezinden hareket ediyor ve çağımızda reklamın önemi, yaşlıların birbirini yemesi ve fırsatçılık olaylarını analiz etmeye çalışıyor. Savaş psikolojisi ve sosyolojisi bu yapıtın ana teması oluyor. Acımasız, ilkel bir dünyada yaşıyoruz. Kuralları, güçsüzleri hizaya sokmak için, güçlüler koyuyor. Bir insanlık kavramı yaratmışız, iyi güzel, ama bazı değerleri yüceltip bazılarını lanetlemişiz. Bu arada çıkarlarımız, bazı alçaklıkları hoş görmemize yol açmış. Ölenler, yıkılan evler, kolu kopmuş çocuklar, vb. Hepimiz suçluyuz bir anlamda. Vahşetin en büyüğüne, savaşa onay vermişiz. Hep haklı olan "Biz" miyiz? "Biz" kimiz? "Biz", çıkarları uyuşanlar, "Diğeri"ni menfaatlerimiz dışında hiçe sayanlar. Bizim dışımızdakiler, iki yüzlüler, şerefsizler! "Şerefine İnsanoğlu" gerçekten, içinde yaşadığımız çağın, toplumun değerlerine çok önemli bir eleştiri.

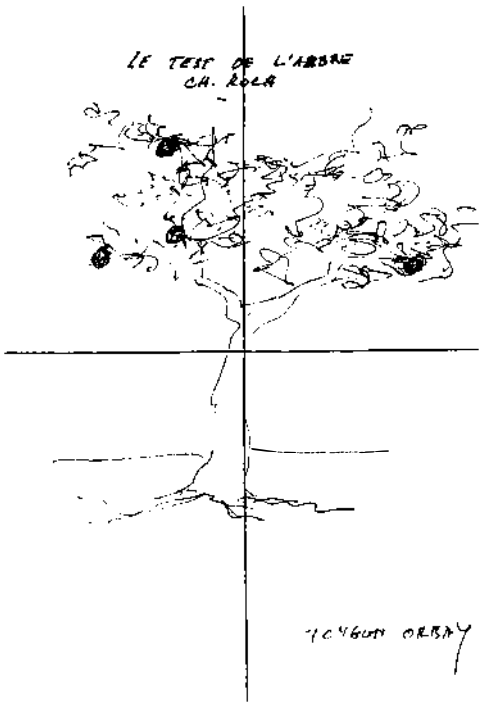
III- MAT

Oynanmamak üzere yazılmış bu tek perdelik oyun önce İstanbul Devlet Tiyatroları'nda Ayşe Emel Mesci tarafından, sonra da Amerika'da sahnelendi, orada New York Tiyatrolar Birliği'nin ödülünü aldı. Oyuncular, büyük bir satranç tahtasının yer aldığı sahnede, iki adamdan oluşuyor. Satranç aracılığıyla çok önemli iki psikososyal kavram ele alınmış bu yapıtta: "SEN" ve "BEN".

Satranç da, her oyunda olduğu gibi "öbürünü alt etmek, yenmek" amacı ile gündeme gelmiştir. "Ben" kazanmalıyım önce, çünkü onun "Ben"i, "Ben" değilim.

Satranç taşları da "Akıl, Zekâ, Hırs, Kavga, Üstünlük, Yaratıcılık, Fırsatçılık, Acımasızlık, Kudret, Erk" gibi psikososyal nitelikleri ifade etmektedir.

Toygun Orbay, görüldüğü gibi çok önemli bir kavşaktan sesleniyor bize. Bilim, Resim, Edebiyat. Bu üç önemli alanın ortak noktası da "İNSAN". Ellerinin ve gözlerinin değdiği her insan geçiyor bilimsel raporlarından, edebi yazılarından ve çizgilerinden. Toygun'un "Kadınlar ve Adamlar"ı, bilinçdışı bir açıdan bakarsak, tarih sayılır bu anlamda. Kimi anıları kucaklamış, kimi öfkeli, kimi dingin. Hepsi de büyük sosyal gelişimin, değişimin ve özgürlüğün simgesi. "Sanatçı gerçekte kendi resmini yapar" derken Leonardo da Vinci, haklı bence. Picasso da bu anlayışla yapmamış mıydı resimlerini? Toygun'un portreleri de, sanatçının bilim ve sanat serüvenini bir arada yaşadığı değişken günlerin, bir anlamda "kendinin" resmi sayılmaz mı? Özdemir Asaf bir şiirinde, "*İnsanların vazgeçilmez bir huyu vardır / Unuturlar / Yollarında kuyu vardır / Kaybolurlar*" der. Toygun portreleriyle insanları unutmaktan, kaybolmaktan kurtarmıyor mu? Üstelik de "kendisi"ni.



Freud 1932'de yayımladığı *Yeni Konferanslar*'ın altıncısında, başlangıçta sadece tedavi

yöntemi olan psikanaliz ve psikanalitik testler aracılığıyla içsel dünyamızın derinliklerini inebileceğimizi söyler. Bu anlamda Toygun Orbay'a Koch Ağaç Testi ve Rorschach testi olmak üzere iki projektif test uygulamış bulunuyoruz.

Toygun Orbay 1956 İstanbul doğumlu, 1973'te Ankara Fen Lisesi'ni, 1979'da Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni bitirdi. Halen Gazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Nöroşirürji Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Galeri Nurol'daki sergisi 5-20 Ekim 2006'da gerçekleşti. Daha önceki sergilerini şöyle özetleyebiliriz:

Şubat 1998 – Galeri 2
Kasım 1998 – Galeri Turkuvaz
Mart 2000 – Galeri Turkuvaz
Şubat 2001 – Karsu, İstanbul
Nisan 2002 – Galeri Turkuvaz
Şubat 2003 – İş Bankası, İzmir
Mart 2004 – Galeri Turkuvaz
Ekim 2006 – Galeri Nurol

Okulda resim öğretmeni olan İsmet Eren'den çok etkilenen Toygun Orbay, resme nasıl başlamışsa, öylece devam etmiştir. Resim serüveni onun özgürlük gereksinimini en iyi karşılayan etkinliklerden biridir.

Otoportre, Anne Bakışı ve Dünya

Hayallerimiz yüzlerindedir sevdiğimiz kadınların
Görelim görmeyelim karşımızda dururlar
Gerçeğimize en yakın ve en uzak

Nâzım Hikmet

Bir sanatçı neden kendi portresini yapar? Bu, acaba sanatçının narsisizminden mi kaynaklanıyor, yoksa bir stil araştırması mı? Kendi derin Ben'inden, ideal Ben'ine bir yolculuk mu? Ya da zamanın kaçınılmaz yürüyüşüne karşı bir kalıcı imaj bırakmak kendisinden, böylece yeteneğini kanıtlamak mı? Diğerinin bakışına sunulmuş, kendisi tarafından bizzat kendisinin tasdiki mi? Kuşkusuz bütün bu sözünü ettiğimiz sorular "otoportre" için söz konusudur. Ne var ki psikanalistler için önemli olan, otoportre çalışmasında hangi psişik faktörlerin rol oynadığını anlamaktır. Sanat yapıtını sadece psikanaliz açıklamaya çalışmaz; sanatsal yaratma olayı da otoportre ressamlarında harekete geçen psikanalitik kavramların bazılarını aydınlatabilecektir. Bu nedenle, klinik yaklaşımlar otoportreler üzerinde çalışma yapmak daha uygun olacaktır. Sorunun bu iki yanı, bir anlama varmak konusunda bizi aydınlatabilir, diye düşünüyorum.

Rembrandt, *Otoportre* (1658).

Bakış ister mütevazı, ister mağrur, ister onaylayan –kaçan, belirgin– silik olsun bir ayna ile eş tutulamaz mı? Seyirciye ya da ressama yönelmiş bir ayna, son derece farklı düzeneklere yer verecektir. Eserde, sanatçının yeri ne olursa olsun, ister yalnız, ister bir diğeriyle beraber ya da kalabalık içinde, her durum ona ilişkin zengin kanıtlar verecektir. Tabloda, sanatçının bizzat kendisi yer alabildiği gibi, bir diğer kişiyle de özdeşim yapabilir.

Otoportrelerde, kişi bakıyor. O kendisine bakıyor. O bana bakıyor. Bana bakan sen kimsin? Diyelim ki, Rembrandt'sın. Önemli bir zaman dilimi beni senden ayırıyor. Ve ben bana bakan bu yüze bakıyorum. Benden ne istiyorsun? Bir soruya yanıt veriyor ama ben bilmiyorum hangi soru olduğunu. O da bilmiyor aslında. Ama otoportre, yüz ve bakış aracılığıyla bu sorulara bir aydınlık getirmeye çalışacaktır.

Geniş bir yüz serisi, bizim dikkatle ve de uzun uzun yüzleri incelememize yardım eder. Otoportre adı verilen yapıtları incelediğimizde, dünyayı anlamaya çalışan yeni doğmuş bir çocuk gibidir. Bu dünyaya yeni gelen varlık, canlı varlıklarla ilgilidir, hareket eder, nefes alır, konuşmasa bile ses çıkarır, özellikle insan yüzünü keşfetmeye çalışır.

Yeni araştırmalar, yeni doğan bebeğin yoğun bir biçimde insan yüzünün etkisinde kaldığını göstermektedir.[1] Bebek, doğuşunun on dakikasında tüm görsel uyaranların dışında, sadece "yüz" ile ilgilenir. Doğumun ikinci haftasında bebeğin görsel dikkati sadece anne yüzüne odaklanmıştır.

Güzel bir yüz ile çirkin bir yüz arasında ayırım yapma olayı da çok erken yaşta başlamaktadır: 6-8 aylık bebekler anlamlı bir biçimde çirkin bir yüzden daha çok güzel bir yüze uzun uzun bakmaktadırlar. Bu ayırım 2 veya 3 aylıktan itibaren başlamaktadır. Başlangıçta çocuk yüzün çevresi ile ilgilenir. Sanki yüz ile onun algısal fonu arasındaki sınırları bulmaya çalışıyor gibidir, sonra dikkati daha çok göz, burun, ağız gibi farklı ögelere yönelecektir.

---

1 A. Decerf, "Les interactions précoces de la mère et de l'enfant et la naissance de la vie psychique", *La Psychiatrie de l'enfant*, 1987.

Otoportreler, "ilk yüz" deneyimine ilişkin bu durumları yeniden yaşatabilir varsayımına başvurabiliriz, denebilir.

Zaman, unutulmayı yeniden gündeme getirecektir. Bu ilk deneyimlere, çocukluğa ilişkin unutma (*amnésie*), geriye alma (*refoulement*) perdesini çeker. Fakat ressamlar söz konusu perdeyi açarlar ve sözel ifadeden önce geriye çekilen, kaybolan dünyanın izlerini yeniden ortaya çıkarırlar yapıtlarında. Bir anlamda aracılık yaparlar geriye çekileni gündeme getirmekle. Bu açıdan bakılırsa, "yüz" sadece "yüz" değil, aynı zamanda tüm "kozmos"tur denemez mi?

Doğum olayından sonra, insan varlığı yeni duyumsal uyaranlarla saldırıya geçer adeta, çevresini rahatsız eder. Meltzer[2] bu olayı "estetik şok" olarak tanımlıyor.

Dışarıya ilişkin güzelliği önce anne yüzünde keşfeden çocuk, daha sonra anne memesine, meme uçlarına ve gözlere yönelecektir. Sanki bir anlamda çocuk, yüz, memeler, meme uçları ve gözler aracılığıyla, dış güzelliği keşfedecektir. Fakat annesinin davranışına ilişkin anlam karmaşası çocuğu altüst edebilir. Annesi anlaşılmaz bir varlıktır onun için. Meme bazen vardır, bazen yoktur; gözler bazen sevgi dolu, bazen gökyüzündeki bulutlar gibi değişkendir. Ressamların gözleri aynı zamanda hem kendilerine yönelmiş, kendi iç dünyalarına; hem de dışadönüktür, bize, seyirciye doğru. Otoportre ressamı, tıpkı "temel anne" imajı gibi bizi büyüler, hafiften aralayarak kendilerindeki gizemli dünyayı keşfetmemize izin verirler ara sıra.

Dışarıya ilişkin güzellik ile içrel güzellik arasındaki farklılıkla karşılaşan çocuk, gizemli karakteri yüzünden kuşkulara, acabalara yönelir. Meltzer'in "estetik çatışma" olarak tanımladığı doğrultuda çocuk, "Acaba güzel dediğim bu şey, içte de aynı şekilde güzel olacak mıdır?" sorularına yönelir. Bebeğin bu sorusu libidinal ve bilgi edinmeye (*epistemolojik*) ilişkin dürtüleri ortaya çıkarır.

Doğum uterus içinde yaşanan hayatın kaybı değil, aksine bir özgürlük ve hayran olma dönemidir.

---

2 D. Meltzer, *L'appréhension de la beauté*, Houblot, 1988.

Yukarıda açıkladığımız gibi yüz, memeler ile bağdaşır. Annesinin memesi ağzındayken bebek anneye bakar ve böylece meme emme ile bakış birbiriyle örtüşür. Oral içtepi ile görsel içtepi ayrılmaz biçimde birbiriyle birleşir. Ne var ki bazı durumlarda, söz konusu içtepilerden biri daha ön plana çıkar. Örneğin ressamlarda "oral açgözlülük" tamamen görsel olana yönlenir. Bu anlamda otoportre, diğerine ilişkin bir bakışın ayrılmaz bir biçimde asıl süjenin bakışına katılması demektir. Örneğin Van Gogh, kardeşi Théo ile yazışmalarında düşüncelerini renklerle ifade etmekteydi; Cézanne da yumuşaklığı, sertliği, aşırı hoşgörürlüğü, hatta nesnelerin kokusunu bile renklerle anlatmaya çalıştığını söylüyor.

"Küçük çocuğun doğuştan, memeden beklenene tekabül eden bir niteliği vardır."[3] Bu durum anne yüzü için de söz konusu olamaz mı? Bu soru bizim açıkça ressamın kendi portresi üzerinde de aynı doğrultuda sorgulamalar yapmamıza yol açacaktır.

"İlk obje" böylece tüm karmaşıklığı, anlaşılmazlığı içinde, "yüz–gözler–memeler–meme uçları" bileşimi içinde yer alacaktır. Anne baba çiftinin varlığı, birlikteliğini de göz önüne almak isteyen Mélanie Klein, anneye ilişkin bu psişik mekâna, babanın penisini de ekleyecektir.

Belki bir ressam, söz konusu temel objenin tüm ögelerini tek bir tabloda toplayabilir. Örneğin Pablo Picasso, son dönem resimlerinde hemen hemen takıntılı bir biçimde birçok portre ve otoportre sergilemiştir. Kadın bedeninin çeşitli ve takıntılı (*obsédé*) bir biçimde ele alınışında gözler, meme uçları ve cinsel organ Picasso'nun vazgeçilmez konularıdır. Bu durum, Picasso'nun anne imajına ilişkin ilk çocukluk anılarından her zaman etkilendiğini göstermektedir. Bizzat kendi yaşamı da anne imajını sergileyen kadınlarla; annenin tam tersi kadınlar arasında gelgitlerle sürmüştür. Resmi olarak yaşadığı 8 kadın, agresif-yumuşak çizgisi içinde onun resimlerini etkilemiştir. Şaşılacak biçimde bu alana egemen olan Picasso yaşlandıkça, bakışın ilk deneyimine daha çok ilgi göstermiştir.[4] Bir bakıma resimlerinde sık rastladığımız otoportreler,

---

3 W. R. Bion, *Éléments de la psychanalyse*, P.U.F., 1963.

4 A. Bonfand, *Picasso, La peinture seule*, 2001.

kadın vücudunu yiyen yutar hücreler (*phagocyte*) gibidir. Söz konusu tuvallerde, ressamın yüzünde kendi gözleriyle anne-kadının gözleri üst üstedir adeta.[5]

Anne bakışının, seyirciye ve tuvaldeki kişiye ait olmak üzere iki olduğu sanılır. Oysa gerçekte "anne bakışı"nın sayısı üçtür. Üçüncü kişi ressamdır. Otoportre, her şeyden önce bir portredir, diğerine ilişkin bir portre.[6] Ne var ki, bu portre kimin portresidir? Bir ressam kendisini model olarak alıyorsa tablosunda, kendi portresini çiziyorsa, kendisi mi model olan? Otoportrenin ressamı, tablosuna bakıyor. Biz de bakıyoruz tuvale, o da bize bakıyor. Winnicott'un[7] varsayımına ve analizine göre söz konusu bakış anne bakışıdır (*Le Regard de la Mère*). Otoportre ressamı, bir anlamda "anne" ile özdeşleşmiştir. Böylece ressam, tabloya bakarken kendi bakışını, annenin bakışı üzerine yüklemiştir. Diğerini görmek ve diğeri tarafından görülmek kimliğin en önemli niteliğidir.

Bebeğe dönelim: Bebek, insan figürüne ilgisini, onun gözlerine bakarak ifade eder. Sanki gözler, ruhun gerçek pencereleriymiş gibi. En erken yaşlardan itibaren bebek, önce annenin sonra da Diğeri'nin gözlerine yönlenir. Bu anlamda bir otoportrede, ilk planda bizim ilgimizi çeken ressamın bakışıdır.

Bütün bu açıklamalardan giderek otoportrenin narsissistik bir yapıt demek olmadığını daha iyi anlayabiliyoruz. "Anne bakışı"ndan başlayan yolculuk giderek "diğeri"ne ve tüm "dünya"ya varıyor. Jean-Luc Marion'un[8] dediği gibi insanlar tabloya baktıkları zaman sadece tabloyu görmezler, portrenin veya otoportrenin üstüne eklenen, onunla birleşen bizzat kendi imajları da söz konusu görme alanına girer. Böylece, "Bana bak!" çağrısı aynı zamanda "Kendine bak!" ve "Benimle beraber bak!" anlamlarını içine alarak zenginleşir, narsisistik alandan çıkarak tüm dünyaya açılır. Bir aydınlık sarar ortalığı.

---

5 D. Meltzer, *L'appréhension de la beauté*, Houblot, 1988.

6 P. Bonafoux, *Les Peintres et l'auto-portrait*, Skira, 1984.

7 D.W. Winnicott, *Le rôle de miroir de la mère et de la famille*, Gallimard, 1971.

8 J-L. Marion, *La croisée du visible*, P.U.F., 1991.

... İlk günden alıştığımız emektar aydınlık
Anne yüzünde dost yüzünde evlât yüzünde
Her sabah yeniden başlayan şeye doymadık
Düşümüz gerçeğimiz ne varsa yeryüzünde...

Cahit Sıtkı Tarancı, "Yalan Dünya"

KAYNAKÇA

Bion, W.R., *Éléments de la psychanalyse*, P.U.F., 1963.
Bonafoux, P., *Les peintres et l'auto-portrait*, Skira, 1984.
Bonfand, A., *Picasso, La peinture seule*, 2001.
Decerf, A., "Les intéractions précoces de la mère et de l'enfant et la naissance de la vie psychique", *La psychiatrie de l'enfant*, 1987.
Marion, J-L., *La croisée du visible*, P.U.F., 1991.
Meltzer, D., *L'appréhension de la beauté*, Houblot, 1988.
Turani, A., *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1992.
Winnicott, D.W., *Le rôle de miroir de la mère et de la famille*, Gallimard, 1971.

Felsefe–Psikanaliz–Dilbilim Üçgeninde Bir Sanatçı: Kayıhan Keskinok

Ve kayığına bindi, yanına bir anlam aldı, açıldı.

Özdemir Asaf

Bir sanat ürünü gerçekleşip de gün yüzüne çıkmışsa, dünyada bir şeyler değişmiştir. En azından düşünce başlamıştır anlamları irdelemek, kavramak, paylaşmak ya da yenilerini önermek için.

" ... özellikle 'Yeni Afroditler'de antik çağla günümüz arasında kurduğu güzellik, mutluluk arayışına ilişkin yorumlayıcı güzelliği..."[1]

"Bir ressam... Kayıhan Keskinok... Karadeniz düğünleri... Kalabalık figürler... Karadenizin hırçın dalgaları... Balıkçı takaları... Kaçış: bir savaştan... Kaçış, kaçarken açılmış çantalar, savrulan mektuplar, devrilen saksılar, kırmızı bir gül, güller... Horoz: Belki bir cinsellik imgesi."[2]

---

1 A. Köksal, "Dört Ayrı Kişilik: Başağa, Bezeyiş, Keskinok, Yorozlu", *Milliyet Sanat*, 62/1982, s. 44-45.

2 F. Şüyun, "Kayıhan Keskinok'un Düş Dünyası", *Varlık*, 920/ 1984, s. 11.

"Horoz figürleri ve çiçek demetleri forslar, simgesel değerler olarak konu içinde dağılırken, levent görünümlü delikanlılar kadın figürlerini tamamlayan karşıt ögelerdir."[3]

Kayıhan Keskinok'un 16 Nisan 1984'te Evrensel Sanat Galerisi'nde açılan sergisini geziyorum. Ruhbilimsel açıdan uzun uzun gözden geçiriyorum resimleri, dört kez, beş kez. Anton Ehrenzweig'ın *L'ordre caché de l'art* adlı yapıtında söylediği gibi, sanatın, bizzat kendisinden ayrışmış bir içrel yapısı olamaz. Asıl epistemolojik sorun şuradan kaynaklanıyor: Biz aynı anda hem hareketi hem de elektronun pozisyonunu gözleyemeyiz örneğin. Oysa bir sanat yapıtı, her iki durumun birden kavranmasını gerektirir: Bir yandan görsel mekânı; diğer yandan da –sanatın bir düş olduğu varsayımından giderek– Kaos'u ve tutarsızlığı (*incohérence*) serimleyen düşün temel yapısını kavramak.[4]

Bu doğrultuda iki görüşme yapıyoruz Keskinok'la: 30 Mayıs 1984 ve 8 Haziran 1984. İkinci görüşmede eşi Neriman Keskinok da bulunuyor. Kendisi hakkında bugüne kadar yapılmış tüm incelemeler,[5] yazılar bu iki söyleşiye eşlik edecektir. Ayrıca Charles Koch'un projektif Ağaç Testi'ni uyguluyorum Keskinok'a.[6] Kayıhan Keskinok'un resimleri ister istemez incelemeciyi Felsefe-Psikanaliz-Dilbilim üçlüsünün disiplinlerarası alanına çekiyor. Son derece zarif düşsel bir fantezinin gerisindeki varoluşun semiyotik ve semantik özelliklerini başka türlü irdelemek olası değil.

Jacques Lacan'a göre dil, eşyanın özünü simgeler. Ben (*Moi*), Diğeri (*Autrui*) ile ilişkisini dolaylı olarak kurar ve böylece kendi ayrı ve tekil özelliğini kavramasını sağlar. Oysa dolaysız, yani simgelerin olmadığı bir bağıntıda Ben-Diğeri arasındaki ayrışım olanaksızdır.[7]

---

3 K. Giray, "Sergi Değerlendirmeleri", *Boyut*, 3/23, 1984, s. 29-31.

4 A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris,1974, Bölüm VI.

5 K. Özsezgin, *Kayıhan Keskinok*, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1982.

6 Testin ayrıntıları için bkz. N. Samurçay, "Devrim Erbil'in ve Charles Koch'un Ağaçları", s. 29-39.

7 A. Lemaire, *Jacques Lacan*, Brüksel, 1977, s. 36.

Kayıhan Keskinok'un Ben-Diğeri ilişkilerini daha nesnel kılmak için tablolarına verdiği adlara dayanarak bir tema sınıflaması denemek istiyorum:

1. GÜZELLİK: "Duru Güzelliğe Övgü", "Güller ve Güzeller", "Çiçek, Koltuk, Kadın".

2. SEVGİ : "Sonsuz Sevi", "Bir Sevi Yolculuğu", "Sevi Uzun Bir Süreç", "Samanlık Seyran", "Çiçek ve Sevi".

3. EVLİLİK: "Düğün Sevinci", "Çiçek ve Gelin", "Düğün Yolculuğu", "Karadeniz Sabahında Düğün', "Güneşle Düğün", "Düğün Üstüne Güneş", "Taşralı Kız" (Dolaylı olarak. Çünkü taşralı kız evlenenlere özlemle bakmakta).

4. ÖZGÜRLÜK: "Kaçışın Gizemi Üstüne", "Özgürlüğü Seçmek", "Aceleci Kalp", "Kurtuluş", "Gidenler", "Mutluluğa Kaçış".

5. BAŞARI: "Üçlü Başarı", "Utku (Zafer)".

Tablo adlarından giderek saptadığım bu sınıflamayı daha sonra, yorum bölümünde kullanmak üzere, şimdi Kayıhan Keskinok'un hangi sanat anlayışı doğrultusunda olduğu konusunu ele almak istiyorum:

"Benim hikâyeci tarzıma gerçekçilik denilemez kuşkusuz. Olayda resim için ne gerekliyse onu alıyor, diğerlerini atıyorum. Daha doğrusu beni resimsel olarak, tavır olarak heyecanlandırıcı bir iki figür kombinezonundan hareket ediyor, resmimi kuruyorum. Benim tarzıma 'dışavurumculuk' diyebilirim." (Keskinok'la görüşmeden).

"En güzel 'gerçeküstü' öyküleri Fellini'nin anlattığını savlayanlar, sözüm özellikle size; bir de Kayıhan Keskinok'un yaptıklarını görün."[8]

"Kayıhan Keskinok üstün bir illüstrasyon gücüne dayalı zarif bir gerçekdışıcılığı yıllardır resmediyor."[9]

Kayıhan'ın resimleri sıradağlar gibi birçok anlamı birden yükleniyor sanki. Max Ernst'i anımsıyorum birden: "Resim ya-

---

8 Ö. Şenyapılı, "Fellini Hayranları Bir de Kayıhan Keskinok'un Resimlerini Görsünler", *Milliyet*, 21 Nisan 1984.

9 E. Karaesmen, "1984 Baharında Ankara", *Gösteri* 42/ 1984, s. 52-53.

parken içimizdeki fanteziler ve 'şehevi' hayallerle hareket etmeliyiz."[10] Ve sonra Salvador Dali'yi, onun düş–gerçek karşıtlarını kaynaştırmaya çalışan "paranoyak–kritik yöntem"ini ve Chagall'ı.

"Bu bağlamda Keskinok'un yapıtları ile Chagall'ın yapıtları arasında bir bağlantı kurmak olasıdır."[11]

"Gaugin'den bayağı etkilendiğim söylenebilir. Cézanne gibi resim çalıştım ama –20 ila 30 yaşları arasında– bu sanki okulda öğrendiklerim üzerinde alıştırmalar yapmak gibi bir şeydi. Bugün hâlâ Gaugin'in resimlerine bakınca içimde bir şeylerin titrediğini hissediyorum."

"Gaugin'in seni en çok büyüleyen yanı?"

"Önce yaşamı. Meçhul diyarlara gitmek."

"Uzaklara gitmek, yani tüm bilinenlerden, alışılmışlıklardan kaçmak, özgür olmak gibi bir şey mi?"

"Öyle bir şey sanırım. Girişimlerim de oldu. Örneğin Avrupa'ya bisikletle gitmek. Yakınlarım vazgeçirdiler sonra. Bir gece 90 kilometre yürüdüm. Tatil gelmiş, tren yok. Boğazlıyan'dan Kayseri'ye yürüdüm. Hep olmayacak şeyleri denemek, olağanüstü şeyler yapmak isterim."

"Resimlerini Marc Chagall'ın resimlerine yakın görüyorlar, ne dersin?"

"Kuşkusuz Chagall'daki fantezi ilgilendiriyor beni. Ama onda daha çok 'mutluluk' ve 'âşıklar' gibi konular hoşuma gidiyor. İlk karısına aşkını simgeleyen resimlerini seviyorum daha çok" (Keskinok'la görüşmeden).

Oysa sürrealistler de mutluluğu anlattı diye kızmışlardı Chagall'a.[12]

Keskinok'u dışavurumculuk ile gerçeküstücülük kavşağında bırakıyor ve Koch Ağaç Testi'nin bu konuya ışık tutabilecek verilerinden birine geçiyorum:

---

10 R. Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. S. Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1982, s. 21.

11 K. Giray, *a.g.e.*, s. 31.

12 R. Passeron, *a.g.e.*, s. 139.

Keskinok'un "Ağaç"ında, Taç kısmına ilişkin dalların yukarı doğru olması coşkunluğu (*enthousiasme*), yaratıcı yeteneği ve duygusal etkilenebilirliği simgeliyor.[13] Ne var ki sol yandaki dallardan birinin yatay yönü, kişiliğin benmerkezcilik (*egocentrisme*) ve düşünme, önceden kestirme, hesap etme (*supputation*) niteliklerini öne çıkarıyor. Taç kısmının dağılımı da narsisizmi destekliyor. Ağaç'ın Gövde uzunluğu ile, Taç kısmının uzunluğu arasındaki oranı gösteren katsayı (Q::: 12,5/ 7,5 ::: 1,6) kozmik, suprasensible konulara ilgi duymaya işaret etmenin yanı sıra, gurur, başkalarından daha üstün olma, onları geçmek ve yenmek isteme duygularına da tanıklık ediyor.[14]

"Gençliğimde Michelangelo çok etkiledi beni. Onun güçlü erkek ve kadın figürleri olağanüstü güzellikte ve olağanüstü canlılıkta. O zamanlar biraz sporcuyduk. Başarmak için iyi bir beden yapısı kazanmak gerekli diye düşünürdüm. Güçlü olmak, karşımdakini yenmek. Annemin anlattığına göre babam Rumelili olduğu için dikkat çekerdi. Çocuklar 'Gâvur'un oğlu' diye sataşırlardı bana. Altta kalmamak, haklamak için müthiş bir dövüşçü tutku edinmiştim. Annemin benim yüzümden sık sık mahalle değiştirdiği söylenir. Hiç kimse teke tek dövemezdi beni." Neriman Keskinok da onaylıyor bu hususu. (Keskinok'la görüşmeden).

Keskinok'un Michelangelo'nun görkemli, dev yapılı insanlarına hayranlığında, ilk çocukluk ve ergenlik dönemine ilişkin özdeşim (*identification*) olgusunun etkisi açıkça görülüyor. Ve devam ediyor Keskinok:

"Boks, güreş gençliğimin vazgeçilmez uğraşlarıydı. Çevreden gelen etki belki. Adana sıcak. Adana'da en çok dövüş edilir. Ve her erkeğin yapması gereken şey kuvvetli olmak, olağanüstü güçlü olmak... 15-18 yaşlarında öyle kolay kolay hiç kimseden dayak yemedim. Sabahları saat altılarda kalkar kum torbalarıyla boks yapardım" (Keskinok'la görüşmeden).

---

13 Koch, *Le test de l'arbre*, s. 269.
14 Koch, *a.g.e.*, s. 111.

"Keskinok'un resimlerinde renk bütünlüğüne mekân arama yatay ve dikey düşen çizgilerle resmi seyreden özneye açılan boyutluluk, pencere-kapı gibi nesnelerle boşluğu mekânsal bir derinleşmeye sokma..."[15]

"Bilinen mekânların ötesinde bilinmeyenin gizi. Eleali Zenon'u anımsıyorum: 'Her şey mekândadır' deyince, mekânın da bir mekân içinde bulunması, mekânın içinde bulunduğu bu mekânın da yine bir mekânda bulunması gerekir. Bu da böylece sonsuzluğa gider."[16]

Varolan'ın dışında varolmayan, yani 'mekân yüzünden varolan' figürler adeta uzayda, yerçekiminden kurtulmuş, özgürce bir arada. Şu anda tabloya egemen olan kompozisyon, birazdan başka bir *gestalt*'a dönüşebilir. Her şey o kadar devingen Keskinok'un resimlerinde.

Çağdaş bilime baktığımız zaman, özellikle fizikte fizik-evren tablosunda büyük değişmeler olduğunu görürüz. Çağın ilk on yılı içinde nesnelerin katılığına ilişkin düşünüşü değiştiren iki buluş söz konusudur: Bir yandan atom çekirdeğinin parçalanması, diğer yandan da uzay-zaman kavramlarının bilimsel alana sokulması düşünceyi büyük ölçüde etkilemiştir. Fiziğin ortaya koyduğu yasa, zamanın 'şimdi' demek olduğunu, geleceğin de asıl etkili bir 'şimdi'den başka bir anlama gelmediğini vurgulayacaktır.

Madde ve zaman kavramlarında meydana gelen bu değişmeler, kendiliğinden, bir evren anlayışı değişikliğine götürür bizi. Bu nedenle artık evren deyince, belli görelik ilişkileri içinde bulunan somut bir varlık anlaşılır. Böylece, sürekli bir değişim içindeki kuvvet noktalarının oluşturduğu soyut-geometrik evren anlayışına varılır.[17]

"Einstein beni yoğun bir biçimde ilgilendiriyor. Resmimi etkileyip etkilemediğini bilmiyorum. Işık-madde ilişkileri. Işığın da bir madde oluşu çok düşündürdü beni. Durmadan astronomi ile ilgili

---

15 Ş. Yenişehirlioğlu, "Bir Sevi Yolculuğunda Büyü", *Somut*, 1984, s. 11.

16 *Lacombe'un Felsefe Tarihi Notları 1.*

17 İ. Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim,* Remzi Kitabevi, 1981, s. 148 ve Koch, *Le test de l'arbre*, s. 33.

kitaplar okuyorum. 21. yüzyılda her şeyin değişeceğini sanıyorum. Nasıl 20. yüzyıl 19. yüzyıldan farklıysa, gelecek yüzyıl da öyle farklı olacak, hatta belki daha da fazla. Alabildiğine maddeci, endüstrinin nimetlerinden yararlanmanın kıvancı içindeki 20. yüzyıl insanı, 21. yüzyılda, maddeciliğe büyük ölçüde sırt çevirmiş, düşünsel olana yönelmiş bir insana bırakacaktır yerini" (Keskinok'la görüşmeden).

"Evrensel ilişkilerin resimde de var olduğunu kabul ediyorum. Nasıl elektron, proton ve nötrondan oluşuyorsa bir atom, nasıl bir hücre etkin, edilgen ve bir de aracı bir ilişki içindeyse, resimde de bir karşıtlar düzeninden söz edilmelidir. Evrende ritmin durmadan değişme halinde olduğunu hissediyorum. Doğal olarak birtakım sonuçlar da çıkarıyorum bundan. Önce bir ritim başlıyor, sonra denge bozuluyor. Sonra yeni bir ritim, yeni bir dengeleniş. Evrende ilişkisiz bir gücün varlığına inanmıyorum. Bu anlamda Tanrı'yı devamlı yenileşmekte olan 'bileşik bir güç' olarak düşünmek mümkün.

Çocukluğumda kafamı çok kurcalardı bu düşünceler. Durmadan sorardım: Evren sınırsız. Ama sınırsızdan da öte ne var, diye." (Keskinok'la görüşmeden).

Mekânı bilinç ya da eylem hallerinin özel bir sınıfı saymak yanlış olur. Mekânın çeşitli biçimleri her zaman bireyin tüm yaşamını; kendi öz bedeni ve dünyası aracılığıyla geleceğe yöneldiği enerjisini ifade eder.[18] Böylece mekân, kişiliğin zihinsel, devimsel ve en önemlisi duyusal yanlarını örgütleyen, kaynaştıran bir antitedir.[19]

Buradan giderek diyebiliriz ki duygusal ve sosyo-dramatik ilişki mekânı "nesnelerin kendi kendimize oranla taşıdıkları niteliklerdir."[20]

"Ben 3-4 yaşlarındayken Uşak yanmış yıkılmış, harabe halindeydi. Babam eczacıydı orada. Savaş artığı bu yıkıntılarda saklambaç oynardık. Bir delikten girer ve ne görürdük birden: Her şeyi ile bir ev. Dolaşırdık evin içinde, bir odadan, bir odaya. Birbiri içine

18 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, s. 237.
19 J. Le Men, *L'espace figuratif et les structures de la personnalité*, P.U.F., 1966.
20 H. Wallon, *De l'acte à la pensée*, Flammarion, 1942, s. 229.

açılan sonsuzluk. Başımız sığmazdı bazen bir delikten. Geri dönmek de olanaksız. Müthiş bir panik yaşardım. Bir delik bulup da yeryüzüne çıkmak saatlerce sürerdi bazı günler. 7 yaşına kadar birçok kez rüyalarıma girmiştir" (Keskinok'la görüşmeden).

"Kapalı yerlerden korkar mısın hâlâ?"

"Hem de nasıl. Otobüsün kapalı yerinde oturamam örneğin. Keza dolmuşların açılmayan, sol taraftaki kapı yanında... Amansız bir tedirginlik başlar. Sinemada, filmin en güzel yerinde 'Ya bir yangın çıkarsa, nereden çıkarız?' paniği başlar. Yarıda bırakıp çıktığım olmuştur bu yüzden" (Keskinok'la görüşmeden).

Keskinok'ta durmadan birbiri içine açılan mekân örgülerinde, çocukluk dönemine ilişkin fobilerin yeri olamaz mı?

"Fobik kişi, dar bir sokaktan geçerken kendisini sokak kadar 'dar' hissettiği için korkuya kapılır; sokağın darlığını 'entrojekte' etmiştir... Bütün fobilerde ortak bir etken çocukluğa regresyondur."[21]

Keskinok'un Ağaç'ında Gövde ince ve kuru. Esnek olmayan, katı bir ağaç. Gövde'nin, dalların başlama noktalarına doğru genişlemesi de betimlediğimiz görünümün ruhbilimsel niteliklerini içerir: Ketlenmişlik (*inhibition*), sakınımlılık (*prudence*), anksiyeteyi bastırma ve acele çözüm arama isteği.[22] Fobiye bağlı anksiyetenin bastırılması için başvurulan bu ketli ve sakınımlı davranış, resimde tam tersi, insanların yerçekiminden kurtulmuşçasına özgür bir biçimde hareket eden figürlerde dinginliğe kavuşacaktır.

Beden, mekânla ilgileri içinde ele alındığında, belli bir dairesel alanın merkezi olduğu söylenebilir. Algılanabilir evrenin örgütlenmesi Beden'den başlayarak ve Beden ile tanımlanabilir. Mekân kavramı gerçekte, Beden'in olanaklarına bağımlıdır.[23]

Beden'in mekânın merkezi olması düşüncesi görünüşte 'Ben'den başka bir diğer Ben'in varlığı ile çatışıyor görülebilir. Ne

---

21 O. Fenichel, *Nevrozların Psikanalitik Teorisi*, çev. S. Tuncer, 1974, s. 190-191.

22 Koch, *a.g.e.*, s. 199 ve 253.

23 A. Bara, *L'expression par le corps*, Privat, 1974, s. 112.

var ki, diğer Ben de, belirli bir mekânın merkezidir. Bu iki mekân pekâlâ bağdaşabilirler.[24]

Kendi Beden'imiz ve Diğeri'nin Beden'i, insanın bir başka gerçeklik ile karşılaşmasıdır. Sanatçı, mekânda nesneler arasındaki ilişkisel mesafeleri belirlemek için, eylemin bizzat içinde yerleşmek zorundadır. Böylece gerçek giderek çok boyutluluk, çeşitlilik kazanacak, farklı eklem noktaları oluşacaktır.[25] Keskinok'un resimlerindeki kadın–erkek figürleri, devrilen çiçek saksıları, içinden mektuplar dökülen James Bond tipi çantalar, koltuk, bisiklet vb. ögeler, nesneler arası ilişkinin olağanüstü devingenliğinde. Her şey çakılmış gibi yerinde olursa, hiçbir şey değişmezse, mekânlar mekânlara açılmazsa, ya orada, sonsuz bir biçimde orada kalırsam korkusunun izlerini taşıyor denebilir mi? Kendi Beden'imizle Diğeri'nin Beden'i arasındaki o sımsıcak ilişki, o yan yana oluş bir güvence, sakınımlı bir davranış. Karşımızdaki ile ilişki kurarken, Beden duruşunun nasıl bir mesaj ilettiği önemli. Beden'imizin duruşuyla duygular arasında sıkı bir ilişkinin varlığından söz edebiliriz böylece.[26]

Keskinok'un Ağaç'ında, Taç kısmının dallanma biçimi (*fignolage*) ve dalların mekânın üst yanına doğru uzanması nedensiz hiddet, saldırganlık (*agressivité*) gibi karakter çizgilerini belirliyor.[27] Aynı şekilde Taç kısmının merkezkaç (*centrifuge*) ve ışın gibi açılan (*radiolé*) nitelikleri, saldırganlık motifini öne çıkarıyor.[28] Ağaç Testi'nin tüm verileri Keskinok'un kişiliğine ilişkin çelişik duygular, buna bağlı olarak bilinçdışı gerilimler, engellenmeler, ketlenmeler, inatçılık, uyum güçlüğü gibi karakteristiklere tanıklık ediyor.[29] Ne var ki yine aynı veriler Keskinok'un bu gerilimlere, çelişikliklere akılcı yolla çözüm aradığını göstermekte. Coşku, aşırı duyarlılık, etkinlik gereksinimi gibi karakteristiklerin, gerilimlerin egemen ol-

---

24 A. Bara, *a.g.e.*, 1974, s. 164-165.
25 R. Passeron, *a.g.e*, s. 12.
26 D. Cüceloğlu, *İnsan İnsana*, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982, s. 165-168.
27 Koch, *a.g.e.*, s. 269 ve 293.
28 Koch, *a.g.e.*, s. 215.
29 Koch, *a.g.e.*, s. 203.

duğu bir kişilik yapısında doğuracağı sonuçlar, "akılcı çözüm", "sakınımlı olma", önceden kestirme" gibi özelliklerle kontrol altına alınmaktadır. Keskinok'un, evren düzeni için tasarımladığı hususlar kendi kişilik yapısı için de geçerli: Denge-Dengenin Bozulması-Yeni Denge.

"Çok sinirlidir, inatçıdır Kayıhan. Ne zaman neye kızacağı belli olmaz. Ama çabuk geçer hiddeti ve çok dürüsttür. Onun bu dürüst yanı, sinirli yanını unutturur tabii" (Neriman Keskinok'un açıklaması).

"Bir kişiyle küstüysem, bu durumu sürdürürüm inatla. Sonra bir gülümseme, bir el sıkış her şeyi değiştirebiliyor" (Keskinok'la görüşmeden).

Yukarıda sözü edilen kişilik çizgilerinin kaynağına inmeyi denemek için tekrar başa, dilbilimsel açıdan belirlediğimiz konu sınıflamasına dönmek ve bu konuları, tablolarda tekrarlanan içerikler açısından irdelemek istiyorum:

Güzellik, Sevgi, Evlilik konuları ağır basıyor Keskinok'un resimlerinde.

Freud öğretisi bize ergin ile çocuk cinselliği arasında çok sıkı bir ilişki olduğunu göstermiştir.[30] Cinselliği şu ya da bu şekilde bloke olan her ergin, bir substitut olarak çocuk cinselliğine döner.[31] Çocuk, kendi dışındaki Diğeri'ne, başka bir anlatımla objelere karşı bencil ve buna bağlı olan ambivalansın tüm izlerini aşmadan önce, çoğunlukla kendine âşıktır (*sekonder narsisizm*). Doyum sağladığı sürece, objeleri ayırt edebilir ve sevebilir. Eğer bunu yapamazsa, çocuk kendini obje ile özdeşleştirir ve obje yerine kendisini sever.[32] "Tam bir genital doyumun doruğunda, identifikasyonun daha yüksek düzeye ulaştığı söylenebilir: Gerçekten birbiri içinde erime, kendi bireyselliğini yitirim ve egonun kendi sınırları ötesinde bulunan daha büyük bir şeyle birleşme arzusunun gerçekleşmesi duygusu bu doyumun temel ögesidir."[33]

---

30 D. Braunschweig ve M. Fain, *Éros et Antéros. Réflexions psychanalytiques sur la sexualité*, Payot, 1971, s. 5.

31 O. Fenichel, *a.g.e.*, s. 50.

32 O. Fenichel, *a.g.e.*, s. 76.

33 O. Fenichel, *a.g.e.*, s. 77.

Keskinok'un kadın-erkek figürleri arasındaki ilişkilerde gerçek bir erotizmden mi ya da sevgiden mi söz edebileceğimiz hususunu tartışmak için Freud ve Schultz-Hencke'ye başvuralım.[34] Bilindiği gibi Freud sevgiyi, şehvet eğilimlerinin amacındaki ketlenme (*inhibition*) ile açıklamakta. Schultz-Hencke ise "şehvetin genital erotizmden, sevecenliğin ise cilt erotizminden kaynak aldığını ileri sürerek, bunları farklı erojen kaynaklara bağlamaya çalışmıştır."[35] Başka araştırmacılar da, sevgi ve şehvet ilişkilerinin birbiriyle uyuşmaz olmadıkları, gerçek bir aşkın zorunlu olarak hem şehvet hem de sevgi eğilimlerini içermesi konusunda ısrar etmişlerdir.

Keskinok'un "Güzellik" kategorisindeki tablolarını gözden geçirelim önce:

"Duru Güzelliğe Övgü"de kadın çıplak ve yalnız. Sevgi objesi yok. Banyo ve birçok resimde tekrarlanan çiçek simgesi tutkuyu, cinsel isteği vurgulamakla beraber, resme ürkeklik, utanma duygusu egemen. "Güller ve Güzeller"de güzellerin başları ve kolları yok. Sonsuzluk içinde yarı var, yarı yoklar. Var olan yanları da çok belirgin: Göğüsler, kalçalar. Yalnız estetik bir kaygı mı, yoksa yoğun bir erotizmin –hatta belki de ensest– egemenliği kolları, başları kastre etmekle mi sonlanıyor? Bir başka yorum da yapılabilir: Çiçeklerle bu güzeller arasında kurulmak istenen simgesel bağdan giderek "Onlar da çiçekler gibi sadece koklanmak içindir. Dokunulmazlıkları var onların" gibi bir çıkarsamayı sanatçı nasıl karşılar? "Çiçek, Koltuk, Kadın" tablosunda sevgi objesi yine çiçek ve koltuk ile özdeşleştirilmiştir. Liliane Lurçat, *L'Enfant et l'Espace* adlı yapıtında, mekânda bedenin rolüne ilişkin postüral ve semantik faktörleri incelerken "sandalye"nin antropomorfik özelliklerine değinir.[36] Bu tabloda da yine güzel eşsizdir. Narsisistik bir görünüm, çiçeğin ve sandalyenin yalnızlığında tekrarlanır.

"Sevgi" kategorisinde yer alan tablolara gelince, "Sonsuz Sevi"de erkek figürünün sağ kolu, kadın figürünün sol kolu kastre

---

34 Braunschweig ve Fain, *a.g.e.*, s. 5.

35 O. Fenichel, *a.g.e.*, s. 77.

36 L. Lurçat, *L'Enfant et l'Espace. Le rôle du corps*, P.U.F., 1976, s. 47.

edilmiş. Heykel donukluğu egemen tabloya. Derin bir sessizlik. Kolların kastre edilişi sadece, estetik bir kaygıdan mı kaynaklanıyor ya da fallik döneme ilişkin, fantastik cezalandırma beklentilerinin bir sonucu mu? Çünkü "suç işlemiş organ cezalandırılmalıdır."[37] "Sevi Bir Uzun Süreç"te bağdaş kurmuş, önünde bıçak bulunan erkek figürü ve kurban edilmek üzere bulunan çocuk, Oidipus Kompleksi'nin mirası olan süper egoyu tatmin etmek için başvurulmuş bir imaj olamaz mı? Cezalandırma motifini "Çiçek ve Sevi"de başı, kolları olmayan beyaz bir kadın heykeli figüründe izliyoruz. "Bir Sevi Yolculuğu"nda erkek figürünün başındaki miğfer, özellikle ağız kısmının kapanmışlığı süper ego baskısını simgeliyor sanki.

"Annem, yeşil gözlü, çok, çok güzel bir kadındı" (Keskinok'la görüşmeden). "Mahallemizde birçok bekâr kız vardı. Bir ablam, iki de benden küçük kız kardeşim olduğu için taşralı kızları çok iyi tanırdım. Bana güvenleri vardı. Saatlerce dans ederdik. Benim için zor değildi kızlarla tanışmak."

"O çağın sorunları çerçevesinde ele alırsak, kızlarla mektuplaşır mıydın?"

"Evet, mektuplarla sevişilirdi o zamanlar. Ama ben hiçbir zaman yazmadım. Utandım çünkü. Beni küçültür diye" (Keskinok'la görüşmeden).

James Bond tipi çantalardan dökülen mektuplar, utanıldığı için yazılmayan yasaklanmış duyguların, kökleri ta derinlerde, bastırılmış cinsel isteklerin simgesi sayılmaz mı?

Bir birliktelik ancak yasal yoldan gerçekleşmeli. Süper egoya olan borç ancak yasallık ile ödenebilir. Böylece "Güzellik", "Sevgi" kategorilerini, "Evlilik" kategorisi izliyor.

"Trabzon'dan Ankara'ya erken geldik diye düşünüyordum. Kızımız var. Birbirlerine sarılmış dolaşan gençleri gördükçe şaşar, kendi kızım adına da ödüm kopardı." (Neriman Keskinok'un açıklaması).

"Evlilik" sınıfına giren tablolarda yasanın ağırbaşlılığı, vakarı var. Geleneğin, alışılmışın, herkes tarafından benimsenen uylaşımcı anlayışın tekrarı resimlere bir iç dinginliği yayar.

---

37 O. Fenichel, *a.g.e.*, s. 70.

Eugène Lemoine-Luccioni giysi üzerine yaptığı psikanalitik incelemede, birey için elbisenin, kaybettiği plasentayı yeniden inşa etmek olduğunu söyler.[38]

Giderek kendinden saptığı için, kadının varoluşunu yadsıyan Lacan'a, Keskinok'un kadın ve erkek giysileri adeta bir yanıt oluşturur.[39] Bilinçdışı kökenli kadın-erkek ayırımı kaygısına karşı Keskinok kesin yanıtını vermiştir.

Resimlerinde sık sık rastlanan "Horoz" figürünün, folklorik bir öge olmaktan çok erkeksiliği (*masculinité*) simgeleyen bir imge olduğu söylenebilir.

"Horoz, böbürlendiğim, yaptıktan sonra da utandığım olayları simgeliyor. Erkek olarak yaptığım. Yaşantımda da az değil nedense bunlar" (Keskinok'la görüşmeden).

Keskinok'ta cinselliğe ilişkin çift değer (şiddetli arzu ve suçlanmaya bağlı ketlenme) "Horoz" figürü ile çözümlenmiş görünüyor: Bir yanda yasaların onayladığı düğünler, diğer yanda yine aynı çerçeve içinde içgüdüselliği simgeleyen horoz.

Düğün konteksti içinde verilmiş resimlerdeki çiftler sanki, şehvetten arınmış bir sevgiyi anlatmaktalar.

Horoz figürü bir başka açıdan da düşündürüyor beni. Bu ögenin bir "Phallus özlemi"ni temsil ettiği kanısındayım. Erkeğin gerçek cinsel isteğine doyum sağlayan "penis" ile, erkeksilik (*virilité*) simgesi olan "phallus"u arzu etme arasındaki farkı göz önünde tutarak.[40] Lemoine-Luccioni'nin açıklamasına başvuralım: "Eğer 'penis', 'phallus' olmuş olsaydı erkeklerin ne kravata, ne süse ne de madalyonlara ihtiyacı kalırdı. Gösteriş (*parade*), tüm maskeler gibi (*mascarade*) bir eksikliği ele veriyor".[41] Psikanalitik literatüre ilk kez Joan Riviere tarafından sokulan "mascarade" terimini Lacan "parade" terimine karşıt olarak kullanmıştır.

---

38 E. Lemoine-Luccioni, *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement,* Seuil, 1983, s. 70.

39 J. Lacan, "Les formations de l'inconscient" compte rendu de J.-B. Pontalis', *Bulletin de Psychologie*, 1958 ve Lemoine-Luccioni, *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement,* Seuil, 1983, s. 75.

40 Braunschweig ve Fain, *a.g.e.*, J. Lacan, *a.g.e.* ve J. Laplanche ve B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, P.U.F., 1967, s. 312.

41 Lemoine-Luccioni, *a.g.e.*, s. 34.

Bu konu kuşkusuz çok daha derin ve ayrıntılı bir analizi gerektirir. Şimdilik sadece, "horoz" ve "özgürlük" kategorisinde ele alacağım "bisiklet" figürlerinin, pisikanalitik açıdan bir "phallus gereksinimi" ile ilişkili olduğu kanısını taşıdığımı söylemekle yetinmek istiyorum. Ağaç Testi'nin bulguları, gençlik yıllarına ait referanslar bu hususu destekler görünmekte.

"Özgürlük" kategorisine giren yapıtlar, "Evlilik" kategorisi resimlerine egemen olan yasalara bir ölçüde başkaldırıcı bir nitelik taşıyor. Ne var ki bazı resimlerde yine de yasa, yani otorite figürü ağır basıyor. Örneğin "özgürlüğü seçmek" tablosunda kadın erkek figürleri bir kaçışın yasak ve gizemli beraberliği içinde olmalarına karşın, kanun adamını simgeleyen bir heykel ögesi var. Büstün yüz kısmında acımasız, sert bir ifade; üst kısmı yok olan başın içinden yasalar yayılıyor ortalığa. Otorite ve yasa simgesi ögeyi heykel biçimine sokarak cansızlaştırmak (*dévitaliser*) ve başın düşünen bölümünü kastre etmek, özgürlüğe engel olanı yok etme (babanın yok edilmesi) isteği ile açıklanamaz mı? Süper ego–id arasındaki derin çatışma, bu kategorideki resimlerde daha açık ve seçik bir biçimde gündeme gelmiş oluyor. Fetişist ögeler (kadın ayakkabıları), güller id'in temsilcileri olarak düşünülebilir.

Özgürlük serüveninde bisiklet önemli bir yer tutuyor Keskinok için:

"Çocukluğumda hep bisikletim olsun isterdim. Olmadı bir türlü. Şöyle bir binip üstüne, hava atmak. Herkesin bakışları üzerinizde. Hele kızların tabii. 15 yaşında babam ölünce, hayatta en çok istediğim bisikleti almak istediler. Hiç unutmam Rally'ler 17 liraydı o zamanlar. İstemedim. 'Babam ölmüş sırası mı?' dedim. Ama hep aklım onda kaldı. Sonra yıllar geçti, evlendik. İçimde bisiklet özlemi sürer de sürer. Çocuğuma bisiklet aldım, sınıfını geçince. İki kez bindi binmedi ve bir daha hiç ilgilenmedi. O kadar şaşırmıştım ki. Sattık sonra bisikleti" (Keskinok'la görüşmeden).

"Bisiklet çizmekten hiç vazgeçmeyecektim. Hep bisiklet çizeceğim" (Keskinok'la görüşmeden).

Bisiklet ögesinin narsisizm yüklü niteliğinin yanı sıra, erotik karakteri de güçlü. Bir yandan şöyle erkeksi bir hava atmanın (phal-

lus özlemi), yasak sevilerin, diğer yandan da otorite figürü karşısında bir mekândan bir mekâna, sonsuza dek özgürlüğü aramanın simgesi olarak bisiklet figürü, Keskinok'un çocukluk ve ergenlik cinselliğine ilişkin çatışmaları anlamamıza yardımcı oluyor.

"Bazı kimseler süper egolarına olan borçlarını ıstırapla değil, başarıyla öderler. Bunlar başarıyı, daha önceki başarısızlıkların ve suçların iptali olarak düşünürler."[42] "Üçlü Başarı" ve "Utku (Zafer)" tablolarının bu doğrultuda bir başarıyı mı, yoksa Ben'in gerçek bir dinginliğe kavuşması anlamında, gerçek bir utkuyu mu simgelemekte olduğu yorumları arasında bir seçim yapmak güç.

Son söz Özdemir Asaf'ın:

Bir noktaydık onunla ikimiz,
Bir çizgi olduk, evreni dolaştık,
Çizgimiz büyüdü; gitgide yürüdü;
Yolumuzda boy-boy anlam noktaladık.
Biçimler, durumlar, tutumlar doğdu
Anlatımlar sürdürdük, konulandık,
Konular konular aşıladı, yapısal,
Bağımız-bahçemizi donandık!..

42 O. Fenichel, *a.g.e.*, s. 454.

Tunç Tanışık ve İç Dünyasından Yansıyanlar

Çıkar yalnızlığından boşluk dönerken
Bir yalnız bir yalnızı çeker yalnızlığına

Behçet Necatigil

Eşi Figen Tanışık'ı tanımıştım önce, yıllar oluyor. Daha sonra Paris caddesindeki atölyesi, resimleri ve Tunç Tanışık ile tanıştık. Resimlerindeki kadınlar yıllarca düşündürdü beni. Çoğu kez çevrelerine bir gözlüğün ardından bakan kadınlar, erkekler... Kimliklerini gizlemek için mi ya da "görmüyorum, ilgilenmiyorum" izlenimini mi vermek istiyorlar? Resimlerde kadınlar gerek giysileri, gerekse tavırları açısından alabildiğine erotik. Kadın bir deniz mavisi mi, gökkuşağı renkli benekler mi sürmüş göğüslerinin arasına ve aşağıya doğru nefis bir uçurum var gibi. Tunç, o yumuşak, o dipsiz uçurumlardan korkuyor, çekiniyor mu acaba? Oysa "Babamdan aldım bu dersi diyemez mi?" Eros'la Bacchus da oradalar. Ateşi hatırlatıyorlar Tunç'a ama o kravatına daha çok önem veriyor. Sönmüş yıldızlara karşı, süregelen ışıklar vardır evde. Bilinmeyen bir denklem misali. Acılar döneminden ellerini kirletmeden geçmişse, artık o kravat çıkmayacaktır boynundan.

Ve işte ben böylece düştüm peşine, baştan çıkarıcı, "Olmaz ki, böyle de yatılmaz ki" görünümlü kadınların, sevişip de sevişmiyormuş gibi yapan erkeklerin peşine.

Ömrünün geçtiği yolda sorsalar Tunç'a "Niçin gidiyorsun bir kadın memesinin peşinden; hem de hiç bakmadan, hiç dokunmadan?"; "Kadınlar! Onlar varken konuşmayınız sakın" diyecektir belki Necip Fazıl Kısakürek gibi; ya da Attilâ İlhan'a uyarak "... Ne kadınlar sevdim zaten yoktular / Böyle bir sevmek görülmemiştir" diye mi yanıtlayacak sorunuzu?

Bana kalırsa hep korku, hep suçluluk (*culpabilité*) çiçeklerini ve saksılarını süsleyen Tunç'un. Ya annesi izliyorsa mesela? Ya da "Ne güzeldir dünya... Yaşamayınca" mı demek istiyor?

Gözlerinde aynalı güneş gözlükleri, bir bubi tuzağı sessizliğini izler gibi. Yanlış bir mıknatıs fırtınası içinde gibi.

Bütün bu izlenimlerden giderek, Tunç'un gizemli iç dünyasında çözülmemiş ödipal fiksasyonların var olabileceğini düşündüm.

"Bazen hoş bir şey bazen de kötü belki. Çoğun içinde zenginleşmek güzel de yalnız kalmayı da özlemişimdir bazen. Kendimi tanımak, yalnızca bana ait bahçe içinde özgür olmak..." (Tunç ile söyleşi, 2001)

Annesi gül koklasa ağzı gül kokan çocuk muydu bir zamanlar?

"Neden kadın bilmem. Ben kadın resmi çizmeyi seviyorum. Okulun dışında doğa resmi yapmadım nedense. Bizim gibi insanların ilişkileri, çelişkiler, yalnızlık, utangaçlık... Aşk, sevgi, küskünlük."

"Çocukluğumda zamanımın çoğunu annemle geçirirdim; sinemaya filan birlikte giderdik, annem yanımda olurdu." (Tunç ile söyleşi, 2001).

"Ağabeyim, akrabalarımın çocukları güzel resimler yaparlardı. Benim ise ilk ve ortaokuldaki resim ödevlerimi çoğu zaman annem yapardı." (Hayat hikâyesinden).

Tunç Tanışık resim yapmaktan büyük haz duyduğu halde, okula götürülecek malzemenin çokluğu nedeniyle lisede seçmeli olarak müzik dersini alır. Acaba annesi bu malzemeleri bizzat okula götürmüş olsaydı, bu seçimi yapar mıydı Tunç?

Ergenlik dönemlerinde de babası ile operaya, baleye ve CSO konserlerine gider ve büyük haz alır. Babası Cumhuriyet döneminin yetiştirdiği idealist bir eğitimcidir ve uzun süre Köy Enstitüleri'nde çalışmıştır. İki şiir kitabı da vardır babasının. Babası şiir yazar da Tunç yazmaz mı? Bu dizeler işte ondan:

... hayatı ve aşkı düşüneceksin önce
biraz da kendini
kendinin bile hatırlamadığı
o derin ve sabun kokulu yataklarda neden yaralandığını.

Benim de merak ettiğim bu işte. Tunç neden ve nasıl o derin ve sabun kokulu yataklarda yaralanmış ki?

Ortaokulu bitirinceye kadar annesinden ayrılmayan Tunç, ortaokuldan sonra baba ile yakın bir ilişkiye başlar. Baba anneden devralmıştır bir bakıma Tunç'u. Biraz geç sayılabilir mi bu duygusal aktarım?

İnsanın varoluşunu algılayabilmek ancak "Ben-Sen" ilişkisi içinde olasıdır. Bu anlamda sanatın, psikanaliz için çok verimli bir kaynak oluşturduğu yadsınamaz. Bu konuya ilişkin girişimler çoğunlukla sanatçının biyografisi ve özellikle patografisi doğrultusunda yapılacaktır. Sanatçının yapıtına bu anlamda bir yaklaşım, kişinin geriye itilmiş, bastırılmış içtepisel çatışmalarını ortaya çıkarabilecektir. Böylece sanatçının gizemli iç dünyasına ulaşabiliriz.

Bu tür bir çalışma için, sanatçıların vaziyet alışları özel kaynaklarla elde edilir. Örneğin söz konusu kişi ile karşılıklı görüşmeler, söyleşiler, her türlü yazılı belge ya da gerçekleştirilen piktürel objenin nitelikleri.

Konumuz "sanatçı" olduğuna göre, eğer sanatçı yaşıyor ve de kendisine açıklandığında kabul ediyorsa, ben ayrıca klinikte kullanılan "projektif" tekniklere de başvuruyorum. Örneğin Koch Ağaç Testi, Algısal Öykü Testi (T.A.T.), Symonds Resim Öykü Testi ve Rorschach Testi.

Freud'un da belirttiği gibi, psikanaliz yönteminin uygulanması hiçbir biçimde yalnızca "ruhsal bozukluklar" alanına özgü tutula-

maz. Psikanalitik yaklaşım, aynı zamanda felsefe, din ve sanat sorularının da çözülmesine, iç dünyamızın derinliklerine inilmesine olanak sağlayacaktır.

1990'dan bu yana Tunç Tanışık ile bitmeyen söyleşiler, uygulanan bir yığın test, incelenen nice kadınlar, erkekler, gözlükler, kravatlar, masalar! Kaç sevgi katladık onca zaman ve ben yeni bitiriyorum yazımı. Nedense (bu da araştırılmalı) hep geç kalıyorum. Oysa yedi aylıkken gelmişim dünyaya.

Tunç Tanışık ile yaptığım söyleşiler içinde Koch Ağaç Testi ve Rorschach Testi de yer almaktadır.

Charles Koch'un Ağaç Testi aracılığıyla çizilen ağaç, yazı gibi uzun denemelerden sonra elde edilen grafik bir şema değil sadece, aynı zamanda, aynadaki kendilik imajı gibi bir yansıtma aracıdır. Ağacın kök, gövde ve taç bölümleri, ağacı çizenin gizemli iç dünyasını yansıtacaktır.

Genel görünümü açısından Tunç'un Ağaç resmi, grafik alanın sol yanında yer alıyor. Bu çizim onun derin bir ketlenme (*inhibition*) içinde bulunduğunu, geçmişe, özellikle "Ana" imajına bağımlılığını ifade ediyor. Ağacın genel görünümü "çocuksu" (*infantile*) bir yorum içeriyor. Kökler de adeta üst üste binmiş iki kök olarak (ana baba imajları) bu yorumu destekliyor. Ağaç'ın çıplak ve büyük yer kaplayan Gövde'si "Ben" kavramını içermesi nedeniyle "Çıplak, yalnız, içtepisel ve çocuksu" yorumuna katılıyorsa "Ben", üst üste bindirilmiş Kök'e gereksinim duyuyor demektir. Taç bölümünün Gövde'ye oranla çok kısa boyutta olması, kişiliğin ketlenmiş, bastırılmış ve derinlere, gerilere atılmış içtepisel yanının ağır bastığına tanıklık ediyor diyebiliriz. Duygusal dünyaya yönelik etkinlikler, bir anlamda derin bir içedönüklüğü (*introversion*) içermiş oluyor. Bu anlamda Tunç'un Ağaç'ı çocuksu, içedönük, ketlenmiş bir kişilik sergilemiş oluyor.

Taç bölümüne ilişkin yapraklar ve karalamalar gizli bir suçluluk (*culpabilité*) duygusunun varlığı yorumuna da yol açmakta.

Bir yorum için, biz psikologlar bu kadar uğraşıyoruz. Oysa Tunç'un, Mete Aygün adlı bir şair dostu, bakın ne güzel, ne gerçek bir yorum getiriyor dizeleriyle:

... yinelene yinelene renklenmiştir düzlem
bir suçluyu tanımıştır
suçunu tansımıştır
o sert duvarı tınmadan
"öteki"yle tanışmıştır
soğuk tanığıdır.

Symonds Resim Öykü Testi de projektif bir kişilik envanteridir. Kişiden, kendisine gösterilen resimlerin esinlediği öyküler anlatması istenir. Öykülerdeki kahraman aracılığıyla süje, kendi düşünce ve duygularını ifade etmiş olur. Öykünün sonucu da kişinin yaşam karşısındaki projelerini ve bu doğrultuda neler yapılabileceğini göstermiş olur.

Tunç'un bu teste ilişkin sunduğu öyküler şöyle:

A1. "Büyük bir şehir. Kasaba kökenli bir genç tasını tarağını toplamış, büyük şehre gelmiş. Daha iyi bir gelecek için. Daha işin başında... Bilinmez ki, iyi bir eğitim alır ve başarıya ulaşır."

A2. "Güzel bir genç kız. Kapıyı çalıyor, içerde sevgilisi var. Hava soğuk ama mutlu gözüküyor. Sonu mutluluk."

A3. "Burada hüzün var. Bir ilkbahar günü. Kız yalnızlık yaşıyor. Dışarıda iki kişi var. Sevdiğinden ayrılmış. Ama bu, bir dönemlik hüzün. Sonra yine hayata katılacak."

A4. "Kandırma. Kötü niyetli bir adam. Olgunlaşmamış, küçük bir kızı kandırıyor. Bu, kız için bir deneyim olacak, adam da hapse girecek."

A5. "Bir öğrenci. Mutsuzluk içinde, okulda bir şey olmuş. Issız bir yerde, tek başına düşünmekte. İletişim problemi olmuş. Düşünüyor ama çözer eminim. Aklı başında çünkü."

Bu öyküler, Tunç'un yeni atılımlar karşısında cesaretli, güvenli olduğunu gösteriyor. Karamsar olmaktan uzak, istenirse erişilir ilkesinden hareket etmekte. A4 öyküsünde de "yanlış hareket edenin, suçlunun" cezalandırılması hususuna işaret ediliyor. A10 öyküsünde ise kurallara karşı geliniyor gibi:

A10. "Falcı, iki gencin falına bakıyor. Lunaparkta geçiyor öykü. Hayatları kurallara bağlı değil. Eğleniyorlar."

"Kurallarla çevrili hiçbir şeyi sevmiyorum. Bu sistemin bürokrasisi de rahatsız ediyor beni." (Söyleşi, 2001)

Hem kural hem de kurala karşı olma. Vural Yurdakul, "Hiç de alışık olmadığımız tipte bir bürokrat Tunç Tanışık" derken çok haklı. Yurdakul, "Bir Karekökte Çoğalan Dünyalar" başlıklı yazısında sürdürüyor açıklamasını: "... Tunç Tanışık, yöneticilikte gösterdiği disiplin ve yükselme grafiğini sanat disiplini ile birleştiriyor. Bu sebeple istese de tembellik edemiyor. Aksine bu iki disiplin ona güç ve hırs veriyor. Yaşam; iş, atölye ve ev üçgeninde koşuyor."

"... Evlilik hep sıkmıştır beni, kuralları açısından kuşkusuz." (Söyleşi, 2001)

A8. "Kendini arıyor bu insan. Yalnızlığında çoğalabilir, diğerlerine ulaşabilir. Yeter ki baskıdan uzak olsun."

A6. "Adam eve gelmiş. Akşam vakti. Eşiyle karşılaşmak üzere! Eve geliş saati biraz geç. Bir problem var. Adam tedirgin. Kadının geri çekilmesi gerekiyor. Üstüne gelmemeli. Evsiz de, eşsiz de yaşanmaz! Problem çözülmeli."

Günlük savaştan sağ çıkıp Tunç Tanışık evin yolunu tutmalı; anlayış, sevgi güvencesi içinde kucaklamalı yaşamı. Kuralı sevmiyor ama onsuz da olamıyor. Gecenin koynunda, bir "aile" olmak ne güzel bir duygu!

Rorschach Testi, beşi renksiz, beşi renkli simetrik mürekkep lekelerinden oluşmuş on kartı içerir. Çok genel bir doğrultuda söz konusu kartların psişik niteliklerine işaret ediyorum:

I. Kart: Sürpriz, risk, diğeri karşısında kaygı.

II. Kart: Duygusal olgunluk, diğerinin bakışları karşısında ürkmeden etkinliği tamamlama.

III. Kart: Rahatlık, güven duygusu, kişisel girişimde bulunma ve etkinliği tamamlama.

IV. Kart: Önemli güçlüklerin yeniden ortaya çıkması. Lekedeki koyu siyahın yol açtığı tehdit, ben'in ezileceği korkusu. Anksiyete.

V. Kart: Güven, kolaylık. Çözüm olanağının sunduğu rahatlık. Ben'in bütünlüğü duygusu.

VI. Kart: Ben'in dengesine ilişkin düşüncenin yer değiştirmesi (ortadaki eksene doğru); eksenin bütünlüğü ve üstü örtük (*latente*) cinselliğin alarmları; diğeri karşısında ben'in onaylanması.

VII. Kart: Cinsellik çağrışımı (VI. karta ilave olarak) sosyal ya da ahlaksal bir ideal doğrultusunda ben imajı.

VIII. Kart: İletişim, duygusal işbirliği, sosyo-affektif birliktelik.

IX. Kart: Güçlüğün yeniden ortaya çıkması. Yedinci kartın yeniden gündeme gelmesi. Yoğun anksiyete, diğeri ile ilişki kurma konusunda ısrarlı istek.

X. Kart: Ben karşısında çok'un, çoğalma'nın ortaya çıkması. IX. karta oranla rahatlama. Global algılama güçlüğü. Normal dışadönüklüğün gündeme gelmesi.

Tunç'un önemli bazı yanıtlarını ele alalım:

II. Kart: "... birbirine benzer iki ayrı insanın buluşması, selamlaşması. Aşağı kısım cinselliği çağrıştırıyor."

Tunç bu yanıtı ile, duygusal bir olgunluk göstermeyi deneyerek ben'in ezilmesine izin vermiyor. Test uygulamasında Tunç "cinsellik" olayına son derece normal bir davranışta bulunduğu halde, neden resimlerinde kravatlara, masalara, giysilere sığınıyor? Bu konuda Tunç çok önemli bir ikizli duygu çemberi içinde.

IV. kartın özellikle otorite figürü karşısındaki davranımlarımızı yeniden gündeme getirmesi niteliğinden hareket ederek Tunç'un yanıtını izleyelim:

"Baskın, el koyan biri. Devlet kavramı, yargı, idare etmek. Örneğin 'erk' var burada. Sevimli değil. Tam faşizm!"

Tunç bu yanıtı ile kişiler arası, özellikle ana baba ile olan ilişkilerde güvensizliği ve bu güvensizlik karşısında başkaldırmayı, agresifliği seçtiğini gösteriyor.

Doğrudan cinselliği temsil eden VI. karta Tunç'un verdiği yanıtta "cinselik" yok. İkincil nitelikli II. kartta var da asıl cinsellik kartında yorum yok. Neden? Sanıyorum II. kartta bilinçdışı düzeyde bir an için görünen "cinsellik", asıl kendine ilişkin kartta gizleniyor. Böylece Tunç cinselliğin doğurabileceği "suçluluk" (*culpabilité*) duygusundan kaçıyor: "Kuş var yukarıda; cici bir kuş sorunlarından sıyrılmaya çalışıyor. Temize, umuda, ışığa doğru yönelmiş." (Tunç'un VI. karta ilişkin yanıtı)

IX. kart, yeni bir durum karşısında uyum sağlama, en derinlerde gizlenmiş kaygıları, psikanalitik deyişle güvensizlik karşısında

"anaya ilişkin" (*maternelle*) bağları yeniden gündeme getirmiştir. Tunç'un yanıtı: "Neşeli bir şeyler var burada, bana annemi çağrıştırıyor. Aşağı kısımda mutlu ışıklar var, ama cinselliği çağrıştırmıyor, oysa öyle olsun isterdim."

Bu yanıt da gösteriyor ki anayı ya da babayı çağrıştıran yerde "cinsellik", sözcük olarak anılıyor fakat sonra yadsıma (*négation*) mekanizmasıyla dışarıda bırakılıyor.

Bütün bu irdelemelerden ve açıklamalardan giderek, Tunç Tanışık'ın gizemli dünyasında bastırılmış, geriye itilmiş suçluluk duygularının çok önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Derinlerde, hâlâ çözülmemiş ana baba imagolarının tortuları var.

Dökülür asmaların kumaşından
Ot saçlı üzüm gözlü
Yeşil papağanların kanı.

Kalsın orada o kan. Tunç o kanla neler neler yaratacaktır. C. Masson da *L'angoisse et la création* (2001) adlı kitabında öyle söylemiyor mu? "Ben'in içinde bulunduğu kaygıdan, depresyondan, Ben–Sen ilişkisini kurabilmek gereksinimi bizi 'yaratıcılık' aktivitesine iter." Tunç Tanışık da işte bu yolu izlemiş ve izlemekte durmadan.

Eğildim sonra gövdeyi tanıdım ve düzenini
gördüm sessizliğin dümdüzlüğünü
gördüm, yinelemedi gördüğüm hiçbir şey
böyle yavaş yavaş geçtim insandan insana
insanlaştırdım yavaş yavaş dışımı
böyle karıştım kalabalıklara
kalabalıklaştım böylece.

İlhan Berk

Psikanalitik Açıdan Pablo Picasso

Ne güzel, geldin, dedi kadın
Ne yazık ki birazdan çekip gidiyorum, dedi erkek

Ferit Edgü, "İnsanlık Halleri"

Zamanın ve görülebilir olanın birlikteliğinde başlar sanatsal diyalog. Varoluş ile yok oluş arasındaki gelgitlerin kalıcı anlatımlarıdır sanat, bir hesaplaşmadır kendisiyle ve kendi dışıyla. Picasso'nun bu anlamdaki yeteneği, çocukluğundan beri var olmuştur. Psişik yapısının etkisiyle erken bir olgunluk evresine girmiş olduğu söylenebilir. Doğuştan başlayıp onu yıllarca sarsan "Asfiksik Travma", çocukluk döneminin "abandon (terk edilme) nevrozu" ve ergenlikle bağlantılı "Anal karakter", Picasso'nun yaratıcılığında çok büyük rol oynamıştır. Tüm yapıtlarında, yaşadığı deneylerin psikolojik yankılanmalarını görmemek olanaksızdır. Bu konudaki ayrıntılı çalışmalardan giderek Picasso'nun davranışsal dünyasında, onun karakterini temsil eden bellibaşlı üç niteliğin altını çizmek gerekecektir: Çocuksu oyunlara eğilimli kişilik (*Ludens*); Libidinal kişilik (*Libidinosus*); Çalışkan kişilik (*Laboriosus*).

Güçlü yeteneğiyle Picasso daha çocukluğunda ancak erginlerin çizebileceği resimlerle çıkmıştır ortaya. Örneğin 1937'de 56 yaşın-

dayken çizdiği at resmi tıpkı küçük bir çocuğun yaptığı bir yapıt gibidir.

Picasso her zaman olağanüstü bir "Homo Ludens"ti. Sanat onun için oyundu her şeyden önce. Çocukluğundan beri çok değişik oyunlarla iç içe bir içtepisellik yaşamaktaydı. Bu olağanüstü doğurgan dürtü, Picasso'nun erginlik ve yaşlılık dönemlerinde de resimlerine çok değişik nitelikler katmıştır.

1988'de, Paris'teki Musée Nationale d'Art Moderne'de Picasso'nun "La Dernière Picasso 1953-1973" adlı sergisine kaç kez gittim, büyük bir hayranlık içinde. New York'ta gerçekleştirilen ortak Picasso ve Braque sergisinde de yıllarca önce bu duyguları yaşadığımı hatırlıyorum. 1996'yı 1997'ye bağlayan Aralık ayında Paris'te gerçekleştirilen "Picasso et le Portrait" adlı sergide de derinlerimde hep o vardı. Karar verdim sonra, Picasso'yu psikanalitik açıdan ele almalıydım. Bakalım, değişik etkinlikleriyle ve son derece gizemli dünyasıyla, kaçabilecek miydi psikanalizden, ünlü ressam?

Picasso özellikle çocuk oyunlarına, çocuksu davranışlara eğilimli bir sanatçıdır. Çocukluğundan beri bu böyle devam etmiştir. Davranışlarında olsun, yaptıklarında olsun, hep aynı tutumu izlersiniz: Çocukluğun ilk yaşındaki düzensizlik, orayı burayı dağıtma, objelerin yerini değiştirme; iki yaşın yumuşak bir maddeyi eliyle yoğurma ve taslak yapma (özellikle çanak çömlek yapımında görebileceğiz bu üretim biçimini); üç yaşın kübik şekillerle ilgilenme, birleşimler yapma; dört yaşın kendini gösterme ve rekabet içinde olma; beş yaşın girişkenliği ve taklit etme davranışlarına yönlenme; altı yaşın saldırganlık (*agressivité*) ve bozma, altüst etme niteliklerini sergileme; yedi yaşın deformasyonu ve sekiz yaşın toparlama, harmanlama ve yaratma eylemleri, Picasso'nun narsisistik bencilliğini ve neoformasyonunu onaylayacaktır. Bu çocuksu zevk alma duygusu, bazen gülme eğlenme doğrultusunda; bazen de karşı tarafı gülünç duruma düşürme, alay etme, intikam alma amacıyla gerçekleşir. Filozof Sokrates'i onaylar gibi, Picasso oynayarak incelemekte ya da tam tersine inceleyerek oynamaktaydı.

Gerçekte bu ludik içtepi Picasso'nun tüm yaşamının önemli bir belirtisidir. Çocuklarla özdeşleşmek ister çoğu kez ve onlarla oynardı. Tahminen altı yaşlarındayken Picasso, resim çizme eylemine obsessif bir biçimde ilgi duymuştur. Hele prematüre bir resmin, herkesin ve de kendisinin ilgisini çektiğini görmek ona büyük bir haz vermekteydi.

Kız kardeşi Lolita ve yeğeni, o yaşlarda Picasso'nun hayranıydılar. Onların isteği doğrultusunda, kuyruğundan ya da kulaklarından başlayarak bir köpek veya bir eşek krokisi hazırlar ve sonra büyük bir gurur duygusu içinde "Bir insan krokisi, bir kuş ya da bir at ister misiniz?" diye sorar ve hemen kâğıdı makasla keserek bu krokileri hazırlardı. Arkadaşlarına da aynı yaklaşım içindeydi: "Bir Degas, Lautrec veya bir Van Gogh ister misiniz?" Bütün bunlar onun için narsisistik bir gurur vesilesiydi. Çocukken yaptıklarıyla, ergin yaşta yaptıkları farklı değildi birbirinden. 82 yaşında bile, aynı davranış sarmalı içinde, 7 yaşın davranışlarını sergiliyordu. 90 yaşında bile Picasso böyleydi. Hatta 90 yaşın birkaç gün öncesi Brassai, onu ziyarete gittiğinde: "Sana bir Rembrandt yapmamı ister misin?" diye sormuştu. Bütün bu örnekler onun 7 yaşından itibaren ta 90 yaşına kadar aynı çocuksu oyun dünyasının içinde bulunduğunu, diğer kişilerden farklı bir psişik yapıya sahip olduğunu gösteriyor. Picasso gibi kimse olamaz, o herkesten farklıdır. Nitekim New York'taki "Braque ve Picasso" sergisinde bu rekabeti, bu başkasının ondan üstün olabileceği gerçeğini kabul edemeyeceğini en ince ayrıntılarıyla saptadığımı anımsıyorum.

Henri Matisse, 1908'de Georges Braque'ın resimlerinden birini gördüğü zaman "küçük küpler" terimini kullanmış ve o gün bugündür, yanlış adlandırılmasına rağmen, "Kübizm" terimi sanat ortamında yer almıştır. Fransız Braque ile İspanyol asıllı Picasso'nun birlikteliğinde "Kübizm", Rönesans devrinden bu yana ortaya çıkan en radikal değişimli olaydır sanat alanında. Kübizmin ilk keşfedilmesi ve ilerletilmesinde, iki farklı ülkenin vatandaşı ve birbirine karşıt duygusal özelliğe sahip bu iki genç adamın birlikte gerçekleştirdikleri önemli çalışmaların büyük etkisi olmuştur.

Ne var ki, Picasso'nun en yakın arkadaşı olan Braque'a hissettiği rekabet duygusu, bu olağanüstü dostluğu tümden ayırmış ve 1914'ten sonra birbirlerini asla görmemişlerdir.

Picasso'nun çocukluğundan başlayıp yaşamının son anlarına kadar süren oyunsu (*ludik*) üretimlerinde bazen paranoyak eğilimlerin yer aldığını görürüz. Deformasyon onun vazgeçilmez bir tutkusudur. Herkesten farklı olmak, insanları şaşırtmak, güldürmek, her zaman gündemde olmak ve babasıyla da özdeşim yapabilmek böylece. Metamorfoz yapıtlarının önceliğinde yer aldığında o mutludur. Teşhircilik (*exhibitionnisme*) onun kişilik yapısının odak noktasıdır. Kübizmin gelişimsel ve deneysel çalışmalarında Picasso'nun "kristal kübizm" ve "kolaj" tarzında yapıtlar yapmaya yöneldiğini görüyoruz. Penrose'a göre, tamamen alaya alma doğrultusunda, elinde hangi materyal varsa, örneğin karton, maden, renkli-renksiz kâğıt, tahta, kullanarak tüm teknik ve estetik kurallarını hiçe sayarak grotesk bir alaya alma diye adlandırılabilecek eserler üretmeye aşırı bir istek duyuyor Picasso. Sadece diğerleriyle alay etmiyor, bizzat kendisi de bu "alay" çemberinin içinde. Penrose diyor ki: Herhangi birine randevu verdiğinde onu hangi giysilerin içinde bulabileceğiniz bir bilmecedir. Kendisinin gülünç görünümüyle de 'diğerleri' ile alay etmektedir. Otoportrelerinde de Picasso'nun bu yanını görmek mümkündür. Picasso'nun bu biçim ve kıyafet değiştirme eğilimi, özellikle 60-90 yaş arasında artmış görünüyor.

Picasso, oyunsal içtepiselliği aracılığıyla ulaştığı bütün bu doğaçlamalara diğer sanat alanlarında da yer vermiştir. Onun el atmadığı, ulaşamadığı hiçbir konu olamaz. Resmin dışında, uzmanlık düzeyinde sayılabilecek on alan daha Picasso'nun eli altındadır: Heykel, gravür, seramik, linogravür, litografi, uygulamalı sanat (halı, takı), sahne sanatı (tiyatro dekoru), tiyatro yazarlığı, sinema oyunculuğu ve şiir.

1967'de Amerikalı gazeteci Simone Gautier ile yaptığı bir söyleşide Picasso şöyle ifade ediyor kendisini: "Resimle kendimi ifade ediyorum, seramik alanında tıpkı bir çocuk gibi kille oynuyorum, heykel yaparak da maddeden intikam almak doğrultusunda

zalim bir eyleme, sanki bir savaşa katılıyorum. Bu, bana sonsuz zevk veriyor."

Madalyonun bir de öbür yanı var. Eğlenmekten zevk alan, gülen, eğlenen bir çocuğun yanı sıra, bir de yırtıcı, parçalayıcı, tahripkâr bir çocuk var. Yaratıcılığın (*créativité*) yanı sıra, saldırganlık (*agressivité*) ve tahripkârlık (*destructivité*) ikilemleri içinde Picasso büyük bir çocuk gibi, oyuncağıyla oynadıktan sonra onu kırıyor, parçalıyor. Sonra da yepyeni bir yapılandırmaya geçiyor. Birçok araştırmacı Picasso'nun bu kişisel özelliğine işaret etmektedir. Nitekim bir görüşmede Che Zervos'a: "Benim için bir tablo parçalanmışlıklar bütünüdür. Önce bir resim oluşturur, sonra da onu parçalarım. Önce modern sanatı yok etmeli. Ben kendimi ortadan kaldırmalıyım ki, yeniden bir şeye başlayabileyim" demiştir.

Picasso'nun tüm yaşamı "kadın" ve "cinsel aşk" üzerine odaklanmıştır. Davranışı ister iyi, ister kötü; zaman zaman uysal, çekingen, zaman zaman da hırçın, sadik olsun, onun amacı kadındır. Ama Ferit Edgü'nün "İnsanlık Halleri"nde ifade ettiği gibi, o her şeye rağmen "Ne yazık ki birazdan çekip gidiyorum" diyecek ve gidecektir, arkasına bakmadan. 16 yaşındayken kuzeni Carmen Blasco'ya platonik bir ilgi duyarken, söz konusu platonizm reddetme (*négation*) ile sonlanmıştır. Barcelona'da "Avignyo" sokağındaki genelevler 18 yaşındaki Picasso'nun yaşamında önemli bir yer aldı. 20 yaşında "Bario Chino" kabarelerinde striptizci Chelito ile geçen zamanı, yapıtlarına libidinal bir erkeksilik (*virilité*) olarak yansımış ve 23 yaşında da ona ilk kez akıl hocalığı edecek olan Fernande ile bir yıldırım aşkı yaşamıştır.

O tarihlerden başlayarak Picasso'nun, Minotor'u yücelttiğini ve onunla özdeşim yaptığını görüyoruz. İnsan vücudu ve boğa başından oluşmuş, eski Yunanistan'ın libidinal devi olan Minotor, Picasso'nun vazgeçilmez özdeşim objesidir. Zeus'un oğlu olan bu cinsel dev, Picasso'nun yaşamında büyük bir yer tutacaktır. Tüm erotik ve duygusal duyguları bir tarafa atarak sadece hayvansı, ezici, tahrip edici bir ilişkiyi devleştirerek yüceltmek, bir anlamda onu, "anne" figürüne bağlı suçluluk (*culpabilité*) duygusundan kurtarmak için olamaz mı?

Kadın, Picasso mitinin en önemli ögesidir. Fakat bu "kadınlar dünyası" mutlaka feminen olacaktır diye bir kural yoktur. Picasso'nun bilinçdışına göre, hiçbir kadın tümü tümüne kadın değildir. Mutlaka her kadında, bir erkeksi yan vardır. Muhtemelen Picasso'nun bu tarz düşünmesi ve hareket etmesinde, viril yanları ağır basan anne imajının büyük rolü vardır. Ona göre, her yaratık "yarı kadın-yarı erkek"tir. Picasso'da kadın, erkeksi yanları ağır basan bir otoriteye temellenmiştir. Bu maternal imaj zaman zaman okşayıcı, kucaklayıcı, zaman zaman da reddedici, tahrip edici, parçalayıcı bir yapı sergiler. Bütün bu çelişik duygular Picasso'nun eserlerinde yankılanacaktır. Saldırganlık bazen üstü örtük olabilir, ama bu örtülerin altında nasıl bir "dev" var, saptayabilmek çok güç! Sözünü ettiğimiz bu durumlar, onun ruhsal yapısının siklotimik bir niteliği olduğuna işaret ediyor. Karakteri çatışmalı ve ambivalandır. Bir bakıyorsunuz mazoşist, yılgın, duygusal, verici bir Picasso; bir bakıyorsunuz benmerkezci, yıldıran, tahrip eden, sadist bir Picasso. Bu ikizli duygu durumunun (*ambivalence*), bu gelgitlerin kaynağı bir yandan uysal, sevecen, yumuşak kadınların, diğer yandan da sadist, emredici, kahredici kadınların varlığıdır. Bu ikizli duygu durumu, Picasso'nun kadınlarla olan ilişkilerinde açıkça görülmektedir.

Ne kadınlar geçmiş yaşamından Picasso'nun, ne kadınlar! Sözünü ettiğimiz siklotimik dalgalanışlar kadın seçiminde de kendini göstermiştir: Biri, annesini temsil eden; hemen arkasından tam tersi, yumuşak, zarif bir kadın; sonra tekrar annesi. Diğer kadınlara âşık olduğu söylenemez kendisini derinlerden yöneten bir "anne imajı" varken. Bir bakıyorsunuz annesine benzeyen sadist bir kadın, yapıtlarında kadın imajı parça parça. Bir bakıyorsunuz, annenin tam tersi, bağrına basan, verici, okşayıcı bir kadın. İşte o zaman parçalıyor kadını, bir canavar haline getiriyor. Böyle bir durumda Picasso'nun kadınları sevdiğini söyleyebilir miyiz? O her zaman kendisini ve annesini sevmiş, suçluluk duygusundan kurtulabilmek için de "küçük bir çocuk" kalmayı tercih etmiştir.

Picasso'nun yaşamından sayısız kadın gelip geçmiştir. Bunlardan sadece yedi tanesi, birlikte aile kurduğu, sanatında yeri olan

kadınlardır. Onlarla olan ilişkilerini gözden geçirdiğimizde söz konusu eşleri iki gruba ayırabileceğimizi görürüz. Birinci grup, uslu, uyumlu, barışık, sevecen, Picasso'yu bağrına basan; ikinci grup, her zaman fırçalayan (Picasso'nun deyimi), sadist, ezen, anne figürünü temsil eden kadınlardan oluşmuştur.

Grubu oluşturan kadınlar çok düzenli biçimde yer almışlardır sıralamada. Birinci gruba ait bir kadından sonra, ikinci gruptan bir kadın ve bu art arda geliş hiç değişmeden devam etmiştir, Picasso'nun seçiminde. "Sonsuz Gençlik"ten yana olan sanatçı, kendisinin yaşlanmasını hiç hesaba katmayarak daima gençlikten, güzellikten yana olmuştur. Böyle bir durumda, kadınlar grubundaki her yeni aşkıyla arasında önemli bir yaş farkı olacaktır, kuşkusuz. Bu fark onu hiç kaygılandırmamıştır. Onun "anonim kadın" tipi genç, güzel kadındır. Bir de bu kadınların grup içindeki sıralanmaları, art arda gelişlerindeki prensipler. Şaştığı iki şey vardı yaşam süreci içinde. Birincisi, "Bir erkek nasıl olur da eşini aldatmaz?"; ikincisi, "Nasıl olur da yıllarca aynı kadınla yaşanır? Kadın ihtiyarlıyor, aynı kadını ömür boyu sevmek mümkün mü?" Kendisi için sorun yok kuşkusuz, o bir "Minotor" çünkü. Tanrı Poseidon'un, Kral Minos'a gönderdiği insan bedenli, boğa başlı canavar yaşlanır mı? O, "ezeli", "ebedi" her zaman vardır. İlk eşiyle hiç yaş farkları yoktu, fakat onun "yenilenme" sistemiyle 90 yaşındayken son eşiyle arasında tam 45 yıllık yaş farkı vardı.

Picasso, annesinin karakterini temsil eden ilk eşinden bu nedenle ayrıldı. Böylece sanat yaşamında mavi, pembeye dönmüş olacaktı artık. İkinci eşini ne yazık ki çok erken kaybetti Picasso, kadının reaksiyonel mekanizmasını tanımadan. Üçüncü eşi, çok farklıydı öbürlerinden. Picasso'nun disiplinden uzak karakterine tümden karşıt bir yaklaşımla onu, monden bir yaşama sürüklemek istedi. Başka bir tür teşhircilikti bu yaşam, ne var ki sahnede Picasso değil, eşi vardı. Çocukluğunda geçirdiği soluk tıkanımı (*asfiksi*) tekrarlamış gibiydi, nefes alamıyordu. 1928 yılbaşında ürkütücü, korkunç, boğa başı olan bir adam yer aldı tablosunda, ciğerleri de bir kadının gölgesiyle kaplanmıştı baştan başa. Böylece Picasso'nun sanat yaşamında, ilk metamorfoz dönemi başlamış

oldu. İlk oğlu Paul'e rağmen, bu badireden kurtulmak istiyordu. Tesadüfen bir gün yolda dördüncü karısını tanıdı. Kendi ifadesine göre, doğumundan sonra asfiksiye tutulmuştu Picasso ve onu bu hastalıktan amcası Don Salvador kurtarmıştı. Tıpkı bu olayda yaşandığı gibi, dördüncü eşi sayesinde artık nefes alabiliyordu. Yepyeni bir yaşama başlamıştı: Dostluk, şefkat, özen, sevinç ve bir de baba olmanın zevki. Maia adlı kızının doğumu Picasso'nun çalışmalarına da yansımıştı. Mutluydu artık Picasso, hem de özgürdü. Resim tarzı yumuşamıştı, başka bir döneme girilmişti sanki. Bu da fazlaydı Picasso için. İçindeki çocuk kırmak, parçalamak istiyordu. Ona hayatı zindan eden, boğan kadın imajını istedi yeniden. Bu nedenle Barcelona'dan uzaklaştı, "otoriter anne" imajını özlemişti yeniden. Bu kez kalın sesli, amazon tipli bir kadındı "Torera". Böylece Picasso'nun sanat yaşamında "teratolojik deformasyon" dönemi ikinci kez gündeme geldi.

Serüven son bulmamıştı ki. Yeniden yaşama sevincine kavuşmak istiyordu Picasso. Altıncı eşi sayesinde eserlerinde cinsel hoşnutluk, rahatlama ve Claude ile Paloma'nın babaları olma hazzı. Ne var ki, Picasso'nun yaşamında ilk kez bir kadın, erkini kötüye kullandığı (*tiranik*) gerekçesiyle, hem de iki çocuğun varlığına rağmen, onu terk etmiştir.

Üzüntülü, perişan bir durumdayken yedinci kadın girer hayatına. Anlayışlı, yardımcı bir kişiliğe sahiptir. Picasso için de artık sadece atölyesi vardır ve asistanıymış gibi çalışan yeni eşi. Aralarında 45 yıl yaş farkı. Artık Picasso 90 yaşına gelinceye kadar beraber olacaklardır, sakin, sessiz, üretken.

Yukarıda sözünü ettiğimiz yedi kadının Picasso'nun sanat yaşamında çok belirgin bir biçimde rol oynadığı açıkça görülmekte. Picasso'nun sanat yaşamını örgüleyen, zaman zaman onun ufkunu açan, zaman zaman da tıkayan, korkunç patlamalara yol açan yedi kadının sırasıyla hangi akımları temsil ettiğini gözden geçirelim:

İlk eşi Fernande, "Pembe Dönem"e ve "Kübizm"e, ikinci eşi Eva da "Kolaj" ve "Rokoko" dönemine tekabül ediyor. Olga'nın geleneksel kurallar ve ilk teratolojik dönemini temsil ettiğini söyle-

yebiliriz. Marie-Thérèse, "Eğri Grafizm", Dora Maat ikinci "teratomorfizm" dönemlerinin kadınlarıdırlar. Françoise, şen şakrak mitolojik verilerin, çocuksu oyunlar döneminin temsilcisidir. Jacqueline ise, var olanın deforme edildiği üçüncü "teratomorfizm" döneminin içindedir.

Bu, dönemlerle kadınlar arasındaki karşılıklılık hiçbir zaman tesadüfi değildir. Hiçbir kadın, annesinin yerini alamamıştır. Her kadın, onun sanatsal gelgitlerini temsil eden kişilik yapısına sahiptir ve hiçbiri Picasso'da ömür boyu sürecek olan "Oidipus Kompleksi"ne çare olamamıştır. Ama o, çok güzel bir şekilde toparlayarak 1966'dan sonra bütün kadınları anonim bir adla ifade etmiştir. 1985'teki operasyondan sonra cinsel açıdan büyük bir düş kırıklığı içindedir.

90. yaşı dolayısıyla Brassai ile yaptığı bir söyleşide (1971) Picasso, nostaljik bir yakınma içinde yaptığı son desenlerin müstehcen oluşundan ötürü özür dilemiş ve şöyle devam etmiştir görüşmeye: "Artık aşk yapmak mümkün değil, ama arzu devam ediyor."

Yazacaklarım bitti mi? Hayır, bitmedi, anlatacak daha çok ayrıntılar var. Ne "Pablo Picasso" biter ne de "psikanaliz".

Yaprak yaprak yapıştırdım
Diyar diyar dolaştırdım
Bir alevdir tutuşturdum
Yandım amma paramparça

Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Paramparça"

KAYNAKÇA

Barchilon, J., "Plaisir, Moquerie et intégrations créatrices", *Revue Française de Psychanalyse,* Temmuz 1972.
Brassai, "Picasso aura cent ans dans dix ans", *Le Figaro,* 8 Ekim 1971.
Brassai, *Conversation avec Picasso*, Gallimard, 1964.
Chambris, P., *Picasso, ombre et soleil*, Gallimard, 1960.
Duncan, D., *Le Petit Monde de Picasso*, Hachette, 1959.
Dracoulides, N. N., *La projection du "Moi" de l'artiste dans son œuvre,* Archives d'Esthétiques, 1952.
Erhat, A., *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1997.
Gesell, A. ve F. L. Ilg, *L'enfant de 5 à 10 ans,* P.U.F., 1963.
Metzinger, J., *Critique d'Art et Psychanalyse,* Psyché, 1953.
Olivier, F., *Picasso et ses amis,* Stock, 1933.
Penrose, P., *La vie et l'œuvre de Picasso*, Grasset, 1961.
Penrose, P., *L'œil de Picasso*, UNESCO, 1967.
Raynal, M., *Picasso,* Skira, 1953.
Rycroft, Ch., *Psikanaliz Sözlüğü*, çev. Kayatekin (M.S.), 1989.
Sabartes, J. *Picasso*, Flammarion, 1955.
Zervos, C., "Conversations avec Picasso", *Cahiers d'Art,* 1935.
Zervos, C., *Picasso 1920-1926,* 1926.

Rafaello, *Madonna della Sedia* (İskemlede Oturan Meryem; 1514).

Rönesans Dönemindeki "Çocuklu Meryem" Yapıtlarına İlişkin Bir İnceleme

Rönesans döneminde İtalya'da, özellikle Floransa'da Çocuklu Meryem'i temsil eden birtakım yuvarlak mermer yapıtlara ve tablolara rastlanmaktadır. Perugino'nun "Çocuklu Meryem"inden başka, Raffaello'nun "Kutsal Bakire'nin Evlenmesi"ni (1504), "Madonna di Casa d'Alba"sı (1511) ve özellikle "Madonna della Sedia"sı (1514); Michelangelo'nun, "Tondo Pitti" (1504), "Tondo Taddei" (1505) adlı mermer yapıtları ve "Tondo Doni" (1504-1506) tablosu örnek olarak gösterilebilir.

Bu tablolar ya da "Tondo"lar karşısında kuşkusuz Rönesans dönemine ilişkin bir anlayışa uygun düşen zihinsel ve estetik bir haz duymamak olası değildir. Ne var ki, Rönesans sanatçılarının niçin yuvarlak piktüral bir mekân seçmiş oldukları sorusu bugün hâlâ yanıt beklemekte.

Sanırım, her sanat ürünü için söz konusu olduğu gibi, bu yapıtlara ilişkin düşünce biçiminin bilinçli ve bilinçsiz yanlarını irdelemeksizin ya da en iyisi irdelemeyi denemeksizin bu tür sorulara yaklaşabilmek güç.

"Yuvarlak biçimler" ifadesi önce, kullanılan mekânın seçimi ile ilgili bir husus. Bu mekânın sanatçıya empoze edildiğini düşünebiliriz belki başlangıçta. Ne var ki sanatçı böyle de olsa, sonunda kendisi seçecektir mekânını. Aynı zamanda bu mekân, belirli, açık ve seçik bir biçimi olan, önceden sınırları çizilmiş bir mekândır. Böylece mekâna ilişkin öznel bir durum, tüm kompozisyonu ardından sürüklemiştir. Ayrıca da söz konusu tablolarda ya da kabartmalarda dekoratif veya arkitektüral bir resim anlayışından söz edilemeyeceğine göre, kendi biçimleri içinde uyulması gereken verilerden daha çok, bilinçdışı derin bir isteğin, bir itilimin anlatımı karşısında olduğumuz düşünülemez mi?

Edebiyat ve Sanat Rönesansı tinsel, sosyal ve ekonomik bir gelişim dönemi içinde yer almaktadır; bu dönem özellikle, kendinden önceki ortaçağdan estetik gereksinimin büyük bir değişime uğraması açısından ayrılacaktır. Bu değişim, örtük olarak bilginin gelişimi, derin bir genel kültür, ayrıca da hümanizmin sağlayabildiği ilerlemelerle gerçekleştirilebilmiştir.

Leonardo da Vinci'nin "Nesnelere ilişkin gerçekler, ince ruhların en yüce gıdasıdır" sözü de anlatmıyor mu Rönesans'ı ortaçağdan ayıran bu kesin çizgiyi?

Rönesans yapıtlarının içeriği de dinsel kuşkusuz. Ne var ki, ortaçağın çoğu kez adeta donmuş bir ifade taşıyan görkemli Meryem'leri ile, çocuklarına analık duygusu ile yaklaşan, yaşayan, var olan, hatta çocuğunun ölümünü sanki daha önceden sezmiş olmanın burukluğunu yüz ifadesinde taşıyan nostaljik Rönesans Meryem'leri arasında büyük bir fark var.

Kuşkusuz her iki dönemde de resim dindir, resim "saygındır ve bizzat kendisi aracılığıyla sofudur. (....) Tanrı'nın mükemmelliklerini kopya eder" (Michelangelo) ve sanat, "zihinsel nesnedir" (Leonardo da Vinci). Bu ifadelerden giderek, sanatın, materyalin idealleştirilmesi ve isteklerin yüceltilmesi demek olduğu söylenemez mi?

Bu açıklamalardan sonra, gelelim tablo ya da "Tondo"larımıza. Rönesans damgasını taşıyan bu Çocuklu Meryem yapıtları, bireysel ürünler olsalar bile, her şeyden önce kolektif bir idealden

hareket eden bir konunun seçimine ilişkin olarak, bu dönemin düşünce ve estetik anlayışına tanıklık edeceklerdir.

Bununla beraber, onları gerçekleştiren sanatçıların bilinçdışı motivasyonları ister istemez bir biçimde yansıyacaktır söz konusu yapıtlara.

Yuvarlak mekân örneğin, her şeyden önce bilinçdışı derinliklerin bir yansımasıdır ve örtük, bastırılmış ya da geriye itilmiş bireysel bilinçdışının yüceltilmiş bir biçimidir.

Yuvarlak mekân ilk evrendir, arkaik olandır. Anne-çocuk sembiyozunu, birbirinden ayrılmaz, birbirinin uzantısı olan o birlikteliği ifade edecektir böylece yuvarlak mekân. Perugino, Michelangelo, Raffaello sadece var olan bir dünyaya öykünmekle kalmıyorlar, aynı zamanda ilk sembiyotik ilişkileri ve anıları içeren, onları idealize eden bir evreni yeniden yapılaştırıyorlar.

Raffaello pek çok yuvarlak tablo yapmıştır ("Kutsal Aile", "Madonna della Sedia" vb.) ve bu tuvallerde her zaman kadınlar önemli bir yer tutmaktadır. Çocuklu Meryem'lerin dışında, Raffaello'nun Vatikan Müzesi'nde bulunan Teoloji, Felsefe, Adalet ve Şiir'e değgin dört yuvarlak çerçeveli kabartmasını da anmak yerinde olur.

Raffaello'nun yaklaşık 160 tuvalinden oluşan yapıtları arasında, bu yuvarlak çerçeveli tablolar çok az sayıda olmakla beraber, sanatçının kendine özgü içrel dünyasını yansıtmaları açısından büyük önem taşımaktadırlar. Çoğu kez piramit biçiminde düzenlenmiş bir kompozisyonla karşılaşırız. Meryem, oğlu İsa ve Aziz Vaftizci Yahya bir arada bu yapının içinde yer alırlar. Piramit üçgenin doruk noktasında Meryem'in başı bulunmaktadır. Annenin bakışı hemen her zaman çocuğu üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanki Meryem bu bakışıyla, onu ne kadar sevmekte olduğunu, ona hayranlık duyduğunu ve her ne olursa olsun onu korumayı arzuladığını göstermektedir. Son derece yumuşak devinimler içinde gelişen bir eğri, annesinin gözlerinden hareket ederek, çıplak bebeğin tüm vücudunu kucaklamaktadır. Sanki simgesel bir beşik gibi.

Raffaello, sekiz yaşındayken kaybetmiştir annesini. Sanatçı, bu tablolar aracılığıyla, kendisini terk eden annesi ile iyi ilişkiler ku-

rabilmeyi başarmış ve böylece anne imajını onarmış, annesine ilişkin anılarını idealize edebilmiştir.

Raffaello'nun ünlü "Madonna della Sedia" tablosunda kompozisyon biraz farklıdır. Arka planda yer alan ve anne ile çocuğa bakan Aziz Vaftizci Yahya, sanki oraya resmin bitirilmesi için konmuştur. Anne ve çocuğa gelince, onlar birbirlerine son derece yakın bir konum içinde, ikisi tek bir varlıkmışçasına, karşılarında duran bir hayranlarına bakıyorlar gibi. Kuşkusuz onlara hayran, onların mutluluklarına büyük bir içtenlikle katılan bu kişi, Raffaello'dan başkası değildir. Vaftizci Yahya ve Meryem'in başlarını çevreleyen ışığa rağmen, anne ve çocuğun yüzlerini içine alan simgesel çerçeve çok daha büyük bir anlam taşımaktadır. Raffaello bu tabloda sevdiği kadını, Fornarina'yı çizmiştir. Çocuk tümden anneye doğru. Kolu eşarbın plileri arasından göğsün kalp bölgesine ulaşmış, büyük bir dinginlik içinde. Bir bakıma Raffaello'nun ta kendisi tombul yanaklı çocuk. İyi, tatlı, yumuşak ve ideal anne imajını tekrar bulmanın dinginliği ve tensel hazzı içinde küçük İsa. Kadın da ergin Raffaello'ya bakmakta. Sanatçının çizdiği tüm kadınlar gibi, bu tabloda da Meryem, gerçek bir anne (ya da sevgili) gibi baştan aşağı kavrayıcı, kapsayıcı.

Renoir, bu çok ünlü tablo hakkında şunları yazmakta: "... İşte tasavvur edilebilecek en özgür, en sağlam, olağanüstü bir biçimde en yalın ve canlı bir tablo karşısındayım" (*Correspondance*, 1881-1882). Renoir'ın ifadesine şu da eklenebilir: Sanatçının bilinçdışı anlatımına en yakın tablo. Çünkü bu yapıt, Raffaello'nun diğer yuvarlak çerçeveli tabloları gibi, annesi ile bizzat kendisini birleştiren o derin sevgiyi yansıtmakta.

Bilindiği gibi, obje ilişkilerinin gelişmesi erkek çocukta çok daha yalın bir yol izler. Çünkü erkek çocuk, daha sonraki gelişim dönemlerinde de ilk sevgi objesine bağlı kalır. Çocuğun annesine duyduğu sevgi, çocuk cinselliği boyunca üstün bir eğilim olarak sürecektir. Annenin ölümü, söz konusu bağlanmanın daha da idealize edilmesine yol açacaktır.

Raffaello'nun gerçekleştirdiği tüm Çocuklu Meryem tablolarında görüldüğü gibi, ilk sevgi objesine takılmış olduğu, ödipal evre-

yi aşamadığı söylenebilir. Söz konusu tablolarda anne ve çocuk bir daire içine kapatılmış olmalarına karşın, üçüncü bir kişi ile de ilgilenmektedirler. Onların heyecanına katılan bu üçüncü kişi, tablonun babasıdır, denebilir.

Söze başlarken adını andığımız yuvarlak çerçeveli diğer tablolar ve mermer kabartmalar Michelangelo'ya ait olanlardır.

İki mermer "Tondo", hemen hemen aynı yılda (1504-1506) ve "Davud"un gerçekleştirildiği dönemde (1504) yapılmıştır.

Yuvarlak çerçeveli mermer kabartmalarda anne ve çocuk birbirine sokulmuş, birbirine çok yakın bir biçimde ele alınmıştır. "Tondo Pitti"de, Meryem giyiniktir, çocuk onun solunda, ayakta durmaktadır ve çıplaktır. Yumuşak ve terk edilmiş bir jestle başını annesinin göğsüne yaslamıştır. Buna karşın, Meryem başını döndürmüş, kendi doğrultusunda bakmaktadır. Yüzünde alabildiğine hüzün var. Bu kederli yüz, Tondo'nun temel ögesini oluşturmakta. Meryem'in vücudu ağır ve bitkin görünümlü. Giysinin plileri altında söz konusu bitkinliği hissediyorsunuz.

"Tondo Taddei"de anne daha az belirgin, adeta mermerde kalmış gibi. Yüzü, profilden, bir umursamazlığı ilan ediyor sanki. Cansız maddeye dönmek istermiş gibi. Çocuk, tersine, her zaman olduğu gibi çıplak, annesinin dizlerine uzanmış, dinamik bir etkinlik içinde. Kuşkusuz orada uzun süre kalmayacak. Hatta, gitmek üzere olduğu da söylenebilir. Başı geriye dönük. Başka bir dünyaya bakıyor gibi, sanki geçmişe ilişkin bir dünyadır özlediği.

"Tondo Pitti"deki annenin gözlerinde yoğun bir anguasın belirtileri var. Acı dolu bakışlar ve olumsuz bir gurur yüz ifadesini belirliyor. Benzer niteliklere, Michelangelo'nun Jacopino del Conte tarafından çizilen portresinde ve Giambologna'nın yaptığı bronz büstünde rastlıyoruz. Bu mermer kabartmaların bitmemiş olduklarını görmek şaşırtıcı. Ne var ki, bunları "La Pieta Rondanini"yi (1559) haber veren taslaklar olarak da düşünebiliriz.

Bununla beraber, bu taslaklar "Davud"un gerçekleştirildiği aynı yıla rastlar. "Davud", Michelangelo'nun Ben İdeal'ini yansıtan bir yapıttı. Güçlü, zeki, adaleli vücudu ve enerjik profiliyle "Davud", Michelangelo'nun elde etmeyi umut ettiği bir geleceğe yönelmiştir.

Anneliği işleyen yapıtları ise, öksüz bir sanatçının ürünleridir. Michelangelo, 1475'te ailenin beşinci çocuğu olarak dünyaya gelir. Doğduğu andan başlar öksüzlüğü, annesini kaybetmiştir dünyaya adım atar atmaz. Bakıcısı olan süt anne Michelangelo ile çok az ilgilenir. Söz konusu ilgi de büyük ölçüde olumsuzdur. Üstelik, Michelangelo altı yaşındayken süt anne Buomarroti de hayata gözlerini kapar. Çocuk, erkek özeni ile yetiştirilecektir bundan böyle. Michelangelo ne çocukluğunda ne de ergin yaşamında, bir kadının sıcaklığını, müşfik ilgisini tatmıştır. Sevginin o aydınlık, o mutlu kılan yüzünü görmemiştir.

Bu anlamda "Tondo Doni" de semptomatik bir yapıttır. Arka fon, Raffaello'da ve Leonardo da Vinci'de olduğu gibi, oldukça belirsiz ve çıplak kişilerden oluşmuştur. Ön planda Meryem oturmuştur. Aziz Yusuf, hemen Meryem'in arkasında yer almıştır. Çıplak çocuk annenin kucağında olacak yerde, babanın kucağındadır. Meryem'in başı bebeğe doğru, fakat bakışları sonsuzlukta. Küçük İsa başını annesine yaslamış. Ne var ki, çocuğa yumuşak bir ilgi ve şefkat gösteren, baba imajı.

Bu tablo üzerinde pek çok yorum yapılabilir: "Dinsel konu içeren bir tablo; yaşamın getirdiği güncellik tablosu (Yusuf çocuğu, okumasını bitirmiş olan Meryem'e veriyor); alegorik (Meryem Kilise'yi temsil etmekte, çıplak kişiler de peygambere ilişkin figürlerdir), sembolik (arka fon insanlık sembolüdür, Meryem ve Yusuf *sub lege* insanlığını, İsa ise *sub gratia* insanlığını simgelemektedir) bir tablo."

Hatta şöyle eleştiriler de yöneltilebilir bu yapıta: "Meryem hiç de saygın, yüce, zarafet simgesi olarak ifade edilmemiş. Çizgileri katı, kadınsı görünümden uzak, adaleli ve viril kollarıyla Meryem bana çamaşırcı bir kadını anımsattı."[1] Diğer iki Tondo gibi bu tabloda da, anne sıcaklığından ve şefkatinden yoksunluğun, sıcak ve canlı bir kadının yumuşaklığından mahrum olmanın ifade edildiğini görüyoruz. Dahası, bu üç kadından en az ikisi, çocukla ilgilenmek için kitaplarını bırakmak gerekse, bunu esefle yapacak entelektüel görünümlü kadınlar. İçtenlikten, sevecenlikten uzak.

---

1 A. Jameson, Boston, 1865.

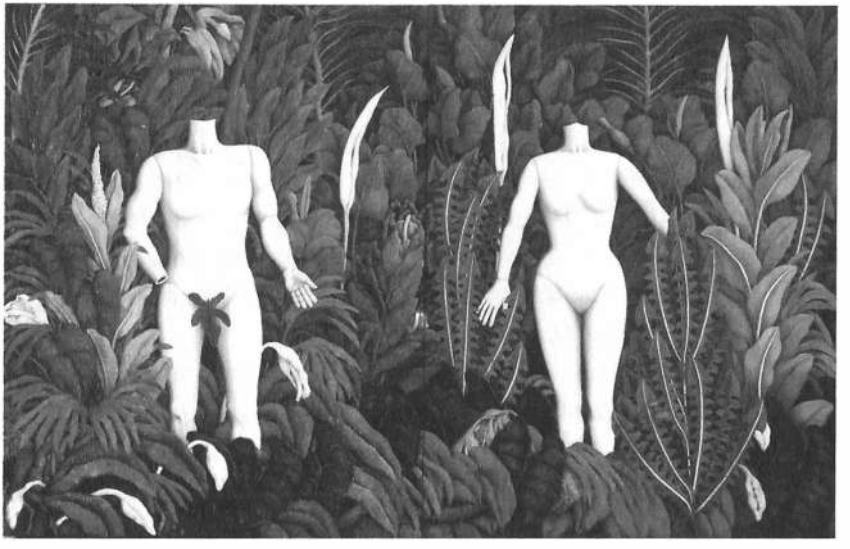
16. yüzyılın başında gerçekleştirilen tüm yuvarlak çerçeveli yapıtlar, Rönesans döneminde egemen düşünceye göre, tabiata bir dönüş anlamı yüklüydüler. Daha önceki dönemin görkemli, ulu Meryem'lerinin yalınlaştırılması, yine Rönesans anlayışı içinde değerlendirilecektir kuşkusuz. Çocuklu Meryem'i konu alan tablolaların çoğunda yüzler ve vücudun üst kısmı bir ayla (*auréole*) içine alınmıştır. Bunun da o döneme ilişkin dinsel bir anlamı olmalı. Tanrı bilimde Meryem'in yerini önemsiz saymaya yönelik düşüncelerle savaşmak da olabilirdi amacı bu tür çizimlerin.

Hocası Perugino'nun kendisinden önce denediği bu yuvarlak tuvaller, Raffaello'nun bilinçdışı derinliklerinde uterusa, ana-çocuk arasındaki o sembiyotik yaşama, ayrılmaz birlikteliğe dönüş düşlemesi olarak yorumlanabilir. Michelangelo'nun aradığı, özlediği, gerçekleştirmek istediği de aynı şey.

Hemen hemen çağdaş olan bu tablolar ya da "Tondo"lar, çok erken yaşta annesini kaybeden iki yetim sanatçının ürünleridir. Bu yapıtları gerçekleştirdikleri sırada her ikisi de hemen hemen aynı yaştaydılar (Raffaello 21, Michelangelo 28). Sadece sanatsal değil, özdeksel yaşam koşulları açısından da bu iki sanatçının birbirlerine çok benzer durumda oldukları görülüyor.

Raffaello'nun Ana-Eş idealizasyonuna temellenmiş paranoid-şizoid karakteristikler taşıyan kişilik yapısında ödipal eğilimlerin ağırlığı açıkça görülmekte.

Michelangelo'nun paranoid-şizoid ve depresif bunalımları da aynı ödipal saplantı ile açıklanabilir, sanıyorum.



Nadide Akdeniz'in Resminde Âdem ile Havva

Nadide Akdeniz, yeni resimlerini Ankara Toyan Sanat Galerisi'nde sergiledi yıl sonunda. Ne yazık ki, *Büyük Yeşil Dünya* gösterisinin açılışında bulunamadım. 28 Ekim'de, Paris'te bulunmam gerekiyordu. Sergide yer alacak tüm yeşillerin içine girdim, kurmalı oyuncak kuşları okşadım sessiz sedasız. Günahsız tüm mankenleri gördüm; cinsel organların bitkilere dönüşünü saatlerce inceledim. Ne var ki, "Sergi Açılışı" bir başka beraberliktir.

Büyük boy resimler. Delifişek bir orman, görkemli, derin ve içedönük.

Nadide Akdeniz'in 11.03.2001-01.05.2001 tarihleri arasında Bonn kentinde Frauen Museum'da, ardından Berlin Communale Galerisi'nde gerçekleşen sergisi konusunda düşüncelerini yazan Marianne Pitzen, büyük boy resimlerin ilginç yanına işaret ediyor ve "İnsan, neredeyse, resmin içine giriyor" diyor. Yıllar önce yine *Hürriyet Gösteri* dergisinde Nadide Akdeniz'e ilişkin bir yazımda bu konuya ben de değinmiştim: "Nadide Akdeniz'in büyük boy resimlerine sığar mıyım, sığmaz mıyım, bir atlayışta bitkilerin arasına dalıyorum..." Marianne Pitzen ile ortak düşünüyoruz bu noktada: "Çiçekler ve bitkiler devasa ormanlara dönüşüyor. Birleşerek

çağlayanlar oluşturuyor ve insanın içinde, balta girmemiş tropik ormanlarla karşı karşıya olduğu duygusu uyanıyor."

Nadide Akdeniz'in resimlerinden öğrendiğim bir şey var: Yaşadın mı büyük yaşayacaksın. Ormanların derinliklerine, "ırmaklara, göğe, bütün evrene karışırcasına".

Almanya'daki yıllarının kendisine önemli bir katkısı olduğuna inanıyor Nadide Akdeniz: "Almanya bana ne mi kattı? En önemlisi, beş yıl sonra kendime çok daha fazla güvendim. Bir ülkede yaşamak ile ziyarete gitmek çok farklı. Kendi ülkemdeki sanatçıların da onlardan geri olmadıklarını gördüm, gurur duydum. Orada yaşamadan önce hep daha 'ileride' görüyordum onları. Çünkü müzelerde en üst, onaylanmış, karar verilmiş sanatçıları hayranlıkla izliyorsunuz. Bu kez güvensizlik yaşamadım. Bu kadar onaylanmayı da tahmin edemezdim. Çok kapalı bir ülkeyiz. Önce sağlam bir ekonomi sonra da dışa açılmamız gerekli."

"Almanya'ya gider gitmez ilk sergimi Bonn'da açtım. Son sergimin resimlerini götürmüştüm. Sonra diğer sergiler geldi" diyor Nadide Akdeniz. Beş yılda dört karma sergiye katılıyor, dört kişisel serginin de kapılarını açıyor.

Büyük boy resimlerde, sanki klasik Hint ve İran minyatürlerine bir benzerlik var gibi. Cennete benzer bir doku karşısındasınız izlenimi ağır basıyor. Boş yüzeylerde korku ve tedirginlik hissediyorsunuz. Issız ve vahşi ormanın verdiği korkuya karşın, açıkça erotizmi ve agresif duyguları ifade ediyor olması düşündürücü. İyi ki, küçük resimlere sığdırmadın doğayı! Böylece, bitkilerin matematiği açıkça gözlerimizin önünde. Bu resimler hiçbir zaman zararsız, sakin çiçekler dünyasını yansıtmıyor: "*Kim bilecek... kapalı kutu / Ama bulut, yağmur bulutu / Gelir kararır neredeyse / Tohum altta nefes nefese / Kulağı gök gürültüsünde*" (Melih Cevdet Anday, "Tohum").

Nadide Akdeniz'in Henry Rousseau ile benzeştiği noktalara işaret konusunda da ortak düşüncelere sahibiz Marianne Pitzen ile: "Belki Rousseau ile daha çok benzeşiyor Nadide Akdeniz. Henry Rousseau da çizdiği manzara resimlerinde düş dünyalarını işliyor. Günlük konu ve objeleri, egzotik bir biçime sokma çabası sürdürüyor."

"Henry Rousseau, bundan yüz yıl önce, mevcut (yapay) cennete bütün gücüyle sarılmaya çalışır ve bu yüzden ağaçları, katılaşıp kalmış bir tutsaklığa mahkûm ederken, Nadide Akdeniz'de bu hareketsizlik başından amaçlanmış bir şeydir. Büyülü ormanın büyücüsü, salınan kamışları ve yaprakları keyfince durdurur, onlar da gerçekten nefeslerini tutarlar" (Marianne Pitzen, Frauen Museum Katalogu).

Nadide Akdeniz'in balta girmemiş tropik ormanları gerçekte de yapay. Yapraklar doğaya doğru uzanırken, birden "doğanın düzeni" ile uyuşmadığını fark edersiniz. Bazı yapraklar, meyveler, erotizmin sembolik ifadeleridir. Her yeri kaplayan "bir genetik laboratuvar" içindesinizdir sanki, Pitzen'in deyimiyle.

Marianne Pitzen, Miriam Munsky ile Nadide Akdeniz arasında çok büyük bir benzerlik bulunduğundan söz ediyor. Miriam Munsky, 1943 doğumlu bir Alman kadın sanatçı. Buz gibi soğuk, acılı doğumhanelerin resmini yapıyor. O resimler, sanki dünyaya gelmek anlamsızmış izlenimi taşımakta. Miriam Munsky, realist bir ressam. Resimlerinde gördüğümüz, mutlu annelerin mutlu çocukları değil. Tabloların ifade ettiği gerçek, bizim her gün kliniklerde gördüğümüzden başka bir şey. Biz bu resimlerde gerçeği, olasılıkların bir sunumu olarak hissediyoruz. "Marksist Lukacs, yalnızca eleştirel gerçekçiliğin, toplumsal ve ilerici olabileceğine inanmaktadır. Bu resimler bizi, donmuş ve rutinleşmiş duyarlılığımızı, gündelik yaşadığımız, sıradan dünyadan çözebilmektedir" (Volker Lehmann, Hannover).

Miriam Munsky ile Nadide Akdeniz'in resimleri arasında, Pitzen'in işaret ettiği ölçüde bir benzerlik olduğu görüşüne katılmak güç. Kitapta gördüğüm kadarıyla, Munsky'nin tablolarında "Kadın ve Çocuk"; tıbbi aletlerle birlikte, soğuk ve parlak bir lamba altında ve steril bir dünya içinde anonim bir değer olarak gösterilmiş. "Resimler gerçeği gösteriyor, gerçek ise hoş değil" (Jürgen Beckelmann, Berlin).

Nadide Akdeniz de realist bir ressam kuşkusuz. Peter Sager'in de işaret ettiği gibi, her realizm, realiteden başkadır. Hiçbir resim kavramsız olamaz.

Sanatçı, gerçekle ilgilenirken, görüntü dünyasından, kendi psişik çevresine yöneliyor. Kuşkusuz, "Gördüğümüz kadar biliyoruz –Bildiğimiz kadar görüyoruz"u anlamak gerekiyor. Bu anlamda, Nadide Akdeniz, "eleştirel gerçekçilik" doğrultusunda, sınıfsal ideoloji ile sınırlı olmayan, kişiyi daha çok kendisi ve çevresi ile ilişkilerinde ele alan bir resim anlayışı sergiliyor. Bu anlamda, "Âdem" ile "Havva" hem eleştirel hem de fantezi dünyasının vazgeçilmez iki sembolü olarak çıkıyor karşımıza.

Nadide Akdeniz, hiperrealistlerin yaptığı gibi, gerçeğin dışında, adeta büyüteçle abartılmış, şok edici izlenimlere götürüyor bizi. Sanatçı, gerçekle ilgilenirken geometri dünyasından kendi psişik çevresine yöneliyor. Hem de "*bul beni / en dipte elmas tavanda / uyumun raksını izle*" der gibi (Gülseli İnal, "İki Sonsuz Arasında Figürin 7").

Resimlerindeki ortamı ve Âdem ile Havva'yı kullanışını şöyle anlatıyor Nadide Akdeniz:

"Gerçek olmayan bir doğa, yapay bir doğa görüyorsunuz resimlerimde. Acaba cennet olabilir mi burası? Cennetse, Âdem ile Havva niye olmasın bu kişiler, daha doğrusu mankenler?

Gerçekte Âdem ile Havva öyküsü çoktan tükenmişti günümüzde. Âdem ile Havva'yı yeniden ele almak Avrupa'da yaşamamın etkisi. İsa ile Meryem heykellerinin, resimlerinin binlercesini gördüm. Çoğu resimlerde yaşlı bir oğul ile terütaze Meryem Ana veya kan revan içinde İsa'lar. İsa'nın cinsel organı açık, Meryem'in memesi ortada. Bana çok itici geldi. Bir sürü de Âdem-Havva resimleri. Ben de bir Âdem-Havva yapmak istedim. Çünkü Âdem ve Havva bizim için de var ve başka dinlerde de benzeri şeyler var (kovulma vb.). Bu ortak hikâyenin nasıl bittiğini, hem var, hem yok olduğunu anlatmak için mankenleri kullandım.

Niçin mi manken olarak ifade ettim Âdem ile Havva'yı? Çünkü obje daha cazibeli benim için, daha çok düşündürüyor insanı. Sonsuz üretmek, fantezi yürütmek imkânı buluyorsunuz. 'Manken Havva' değil de, 'Kadın Havva' yapmış olsaydım biraz arkası dönük yapardım."

Nadide Akdeniz, kadını arkası dönük yapıyor, onun cinselliğini saklıyor da, neden manken olarak çizdiği zaman kadını önden

çizebiliyor? Manken olarak resmettiğinde, cinsellikten, ayıp olandan bir kaçış içinde Nadide Akdeniz. Bonn'da sergilediği "Âdem ile Havva" tablosunda (225 x 360 cm), Havva'nın cinsel organı yok, Âdem'inki ise bir yaprakla örtülü. Şöyle cevaplıyor sorumu Nadide Akdeniz: "Artık günümüzde kadının gizli tarafı kalmadı. Kadın çok fazla kullanıldı. Buna karşın Âdem'i, cinsel organından yoksun düşünemedim. Bu nedenle de yaprakla gizledim organını. Ayrıca bu klasik Âdem-Havva resimlerine bir gönderme idi."

Nadide Akdeniz, bir kadın olarak, Havva'yı rahatça kastre edebiliyor. Manken olması yetmiyor Havva'nın, cinsel organı da yok. Âdem artık "kullanamaz" ki Havva'yı. Nadide Akdeniz'in, "Âdem ile Havva" tablosuna bakanlar, onların donmuş, hareketsiz manken gövdelerini görürler. Oysa onların Ben'i başka yerdedir. Göremezsiniz çünkü görünmeyeni. Gözün değdiği yerde yazılı bir şey olmalı, ama yok! Ormanda suretleri çıkmıyor mu âşığın?

"Gizlilik beni çekiyor. Gizem hem çekici, hem ürkütücü. Cinsellik de öyle. Matematiğe bayılırım örneğin. Matematikte de derin bir gizem vardır ve oyun gibidir, bulmaca gibidir, resimlerimde bunu hissedersiniz. Resimde ima edilecek olanı şiirle, öykü ile anlatabilirsiniz de, resimle ifade etmek çok daha güçtür."

Öyle de sevgili Nadide, neden gizleniyorsun, üstelik devasa ormanların gerisine?

Yüzleri de yok ki Havva'ların, Nadide Akdeniz'de. Her şey matematik gibi. Biliyorsan formülleri, çözebilirsin; işlenmedik günahların hesabını sorabilirsin.

Nadide Akdeniz'in küçük resimleri daha müstehcen. Onlar için de, "Ne yapayım, küçük mekâna doğayı sığdıramadım. Doğrusu bu küçük resimler başka bir yönü işaret etmekte" diyor.

Çiçeklerin Dili: Ayla Hüngen

1978 yılından bu yana duyu ve düşüncelerini çiçeklerle anlatmaya çalışan Ayla Hüngen, Türk resminde ezelden beri var olan çiçek motifini çağcıl bir beğeni önerisiyle, yurdumuzda olduğu kadar, dünyanın bellibaşlı sanat merkezlerinde yeniden gündeme getirmeyi başarmış görünüyor.

Yıllardır Ayla'nın çiçekleri düşündürür beni. Kökleri Ayla'nın çok derinlerinde. Her biri ondan bir şeyler söyler gibi.

Karşılıklı konuşuyoruz:

"Neden çoğunlukla çiçek?"

"Abidin'e karşı. Bakalım ben nasıl yapacağım, diye. Picasso gibi, Abidin şöyle bir elini oynatmakla, bir çırpıda çiziverir. Oysa ben onun gibi desenci değilim, renkçiyim."

"Yani, ona karşı olsun diye mi renkçi?"

"Bilmem. Renk uyumunu arıyorum önce. Amerikalı ozan Robert Frost'un bir şiirinden çok etkilenmişimdir: 'Ormanda iki yol ayrılıyordu ve ben en az kullanılanı seçtim, bütün farkı da o yaptı' der. Onun gibi bir şey."

Abidin Dino, Ayla'nın amcası. Şu sanat denen olay ne karmaşık. Kalıtımın da bir yeri var mı bu yaratıcılık gücünde, ne demeli? Bir de özendirmeler, isteklendirmeler, yüreklendirmeler:

"Karikatürist Ramiz İstanbul'da Şişli Terakki'de eskiz ve kompozisyon çizdirirdi. Sonra lise dönemi. İzmir Kız Lisesi'ndeki hocam Abidin Elderoğlu. Daha sonra da Abidin Dino ve Arif Dino'nun özendirmeleri, amcalarım."

"Daha sonra?"

"Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Filoloji ve Arkeoloji bölümlerini bitirdim. Tunus Sefareti'nde kısa süreli bir çalışma. Ressam Douanier Rousseau gibi, para için. Bir aralık da Ansiklopedi'de. Emre'nin doğumundan sonra resim benim için kaçınılmaz bir tutku oldu. 1967'ler yani. O zaman güzel yapıp yapmadığımı düşünmüyordum, daha doğrusu, resimlerimi öylesine seviyordum ki bana kalsınlar diyordum."

"Yani, çocuğunuzla çiçek açmaya başladınız. Ya sizin çocukluğunuz?"

"Çocukluğum çok yalnız geçti. Dadım vardı altı yaşına kadar. Alman asıllı, disiplinli, katı bir kadın, dokuz yaşına kadar evde eğitim gördüm. Arkadaşlara uzaktım. Uzak ve yalnız. Uyumsuzluk oldu belki de. Ondan sonra telafi ettim bunu. Ne var ki o dönemleri anımsamak her zaman bir acı verir yüreğime."

"Bu acıyı sevince, bayrama döndürmek istediniz belki de böylece. Oğlunuz için öncelikle."

"Öyle başladı. Ama şimdi tüm insanlar için neşeyi üretip yaymayı görev sayıyorum, Pablo Neruda gibi. Bunu öğrenmenin bedeli ağır oldu benim için. Ama, bu görevimiz diyorum."

Ayla'nın, resimleri için seçtiği adlara bakıyorum: "Doğanın Direnişi", "Krizantemlerin Yumruğu", "Sıradan Ölümlüler". Daha önce Ankara'da açtığı bir sergiden, "Triptik Antriyumlar"ı anımsıyorum, bağnazlığa karşı birleşen, güçlü yapraklar. Çiçekler çiçek olmadan önce ressam için, birer iletişim aracı. Ve renk, bu ussal düzeyin şiiri bence. Dıştan ele alınınca, yeni bir öykü getirmez görünüyorlarsa da nergisler, laleler, siklamenler bir dünya görüşünün biçimlenmesidir:

"Çiçekler bir topluluk demek bence. Tek manolya, tek gül de yaptım. Çünkü toplumda yalnız insan da var. Bazen çerçevelere sığmayan, sınırları aşan cesur, yürekli, belki de biraz dik başlı çi-

çekleri çok seviyorum. Örneğin papatyaları, mimozaları istediğiniz kadar çerçevenin katı disiplinine almaya çalışın. Onlar yine bir yolunu bulup sınırı zorlayacaklardır. Ve ben onları öylesine seviyorum ki. Meksikalı Diego Rivera'nın "Aron Çiçekleri" tablosunu anımsıyorum. Tablo baştan başa binlerce aron çiçeğinden oluşmuş. Çingene de var tabloda ama önemli değil. Önemli olan çiçek ünitelerinin birleşmesi, dayanışması."

"Neye karşı?"

"Benim dünya görüşüm, nihilizm ve pesimizmi ortadan kaldırmak. Çağdaş insanın kaçınılmaz sorunları bunlar. Daha iyi, daha mutlu, en azından yaşanabilir bir dünya için nihilizmin ve karamsarlığın aşılması gerek. Tüm insanları neşeye çağırmak yani."

"Fon çalışmalarına da özen gösteriyorsunuz. Şekil ve fon arasındaki bu ilişki, acaba sizin dünya görüşünüzden mi kaynaklanıyor?"

"Fon çalışmaları şekil açısından önemli. Fon ve çiçek arasında iyi bir iletişim kurulmalı. Fon, şeklin kaçınılmaz çevresi. En yakın dayanağı, en can dostu. Çevreden gelen bu dayanışma olmadan petale nasıl inilir?"

"Mavi ve beyazı çok seviyorsunuz izlediğim kadarıyla."

"Evet öyle. Bir de kahverengi. Arif Kaptan'ın etkisiyle, kırmızılar ve sarılar da dostum oldu. Kırmızıdan sonra kahverengi çıktı. Vakur bir sonuç elde ediliyor kahverengi ile. Açık mavi, açık pembe gibi renkler de Matisse ve Dufy gibi ünlüleri keşfetmiş olan Père Drouant'a karşı oluştular. İki yıl onun yanında çalıştım. Drouant birkaç galeride de bana imkân buldu, sergi açtım."

"Yani hep birilerine karşı. Açık renkleri de, Père Drouant'a karşı."

Ayla ile söyleşimiz devam ediyor. Sanatçının kişilik yapısını saptamak için bazı testlere başvuruyorum. "Projektif Teknikler" adı altında toplanan bu testlerin özelliği, yapılaşmamış ya da yarı yapılaşmış uyaranlar kullanmaları. Bunlar aracılığıyla kişinin iç dünyasını irdelemek, bilinçdışı dinamiğini ortaya çıkarmak olası. Rorschach'ın, kendi adıyla anılan mürekkep lekelerinden oluşmuş testini, Murray'in Öyküsel Algı Testi'ni (T.A.T.), Koch'un Ağaç ve

Jean Le Men'ın On Desen (D10) testlerini uyguluyorum Ayla'ya. Bu testlerin ayrıntılı analizi, Ayla için yapacağım başka bir çalışmanın içeriğini oluşturacak olsa da şimdilik genel izlenimlerden yararlanmak istiyorum.

Ayla'nın kişilik yapısında yoğun bir duygusallık, yaratıcı nitelikte bir imgelem gücü saptamak olası. Ne var ki, zihin kontrolü, her an bu coşkuyu dizginlemeye çalışıyor. Çocuksu bir coşku, arkaik bir duygusallık, üstbenliğin baskısıyla frenleniyor. Ressam, dış dünyayı her zaman hesaba katmakla beraber, içrel duygularının coşkusunu renklere bırakıyor. Çevre onun için olumsuz güçlerin egemen olduğu bir dünya. Ayla bu nedenle agresif ve anksiyete yüklü yanıtlar veriyor testlerde. Duygusallığının benmerkezcil görülen boyutları çevrenin bu tür algılanışına karşı bir savunma biçimi olarak yorumlanabilir.

Söyleşinin ışığı altında bütün bu veriler bizi, Ayla'nın iç dünyasına yaklaştırmakta, onun neden kendini gerçekleştirme çabası içinde çiçekleri seçtiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Ayla'nın resimleri konusunda ilk eleştiriyi yapan Jean-Jacques Levêque'in görüşüne katılıyorum: "Bu resimlerde hem incelik, yumuşaklık hem de bir şiddet, olağanüstü bir güç var."

Dokuz yaşına kadar yalnız geçen bir çocukluğun öfkesi, agresif duyguları diğer insanları birleşmeye, neşeye çağırıyorsa; mavi-beyaz ve kahverenginin simgelediği dinginlik-saldırganlık ikilemi (*ambivalence*) bir çiçek bayramıyla sonuçlanıyor ve de ocak çiçek açıyorsa, bu, çağımız insanı için çok şey demektir. Krizantemlerin hışmına rağmen, yaşam savaşını sürdüren küçük kış çiçeklerinin onurlu ve yürekli davranışı bizler için özendirici olmalıdır.

Griler ve Biraz da Kırmızı: Nurcan Giz

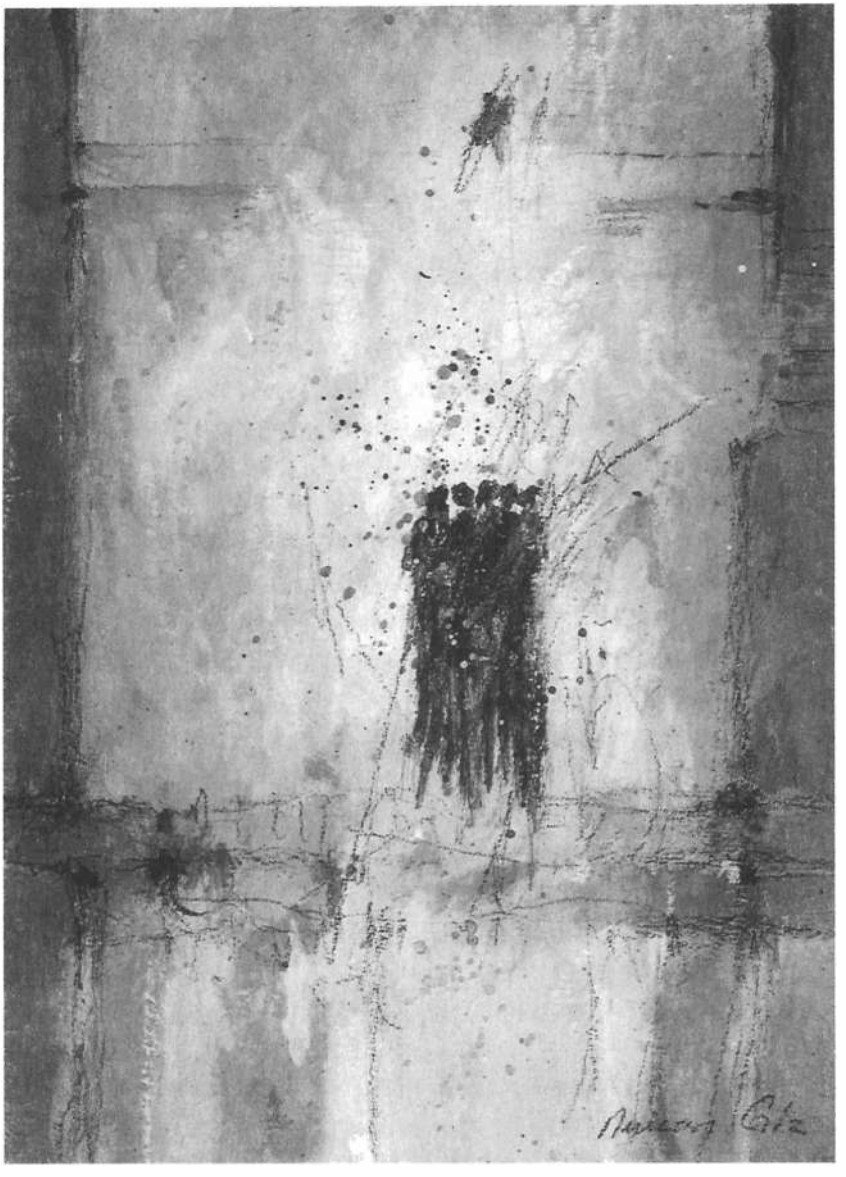
İnsanın varoluşunu algılayabilme Martin Buber'in tanımlamış olduğu "Ben-Sen" ilişkisi içinde gerçekleştirilir. Aslında psikoterapinin temelinde de benzer bir öge vardır. İnsan kendini ancak başka "insana ya da anlama" doğru aşabilir. Michel de M'Uzan içtepisel bir kuvvetin sıklıkla taşkınlığa uğrattığı psişizmden söz ederken, "Sanatçı böyle bir sistemle tehdit yaşadığında, hemen kendisini ve diğerlerini korumaya geçer" diyor.[1] Bu bir anlamda "bir dudağa iki yalın yalnızlığın konması" gibidir, bir umut dökümünün sessizliği olsa da. Herkesi herkesten ayıran dokuda güller açar görünür görünmez. Bir özgür varoluş, tüm geceleri biçen antik çağlardan sızmış gibi iç içe grilerde. Sanki bir gündüz uyumakta bir "benden daha içerü". Yaşamak neleri öğretiyor, düşünüyorum ve çıkıp dolaşıyorum yalnızlıklarında renklerin. Nurcan Giz ile beraberim.

Bu buruk sessizlikte bir yaşam sevinci izliyorsunuz Giz'in resimlerinde. Gecelere doymamış grilerde konaklamış gibidir kırmızı. Korkmayın, uzatın ellerinizi. Dikenler yırtmayacaktır, korkmayın. Kırmızı, Giz'de, psikanalitik yorumda olduğu gibi, tutkulu agresiviteyi değil, anlamlı bir umudu ifade eder. "Un peu de rouge, ça fait chanter tout"[2] derler diyor sanatçı.

---

1 Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Gallimard, 1977.

2 Biraz kırmızı her şeyin şakımasını sağlar.



İmgelerle, içimizdeki çocukla didişen Giz'e ilişkin serüvenin birinci bölümü psikoloji ve psikoterapi ile başlar. Freud otağ kurmuştur gönül tahtına ilkin ressamın... Sonra diğerleri, diğerleri... Psikanalizin öncülerinden Hitschmann, "Bir analisti seçerken aranacak en önemli nitelik, onun, bilinçdışı görünümleri sanat yapıtları aracılığıyla ele almasıdır" diyor.

Serüvenin ikinci bölümü başlar böylece, psikoloji ve resim âşık olur birbirine. İnsan ile insan arasında duvarların örüldüğü çağdaş insanın yalnızlığını aşmaya çalışacaktır artık Nurcan Giz. Nietzsche'nin *Morgenröte* (Tan Kızıllığı) adlı yapıtının bitiş bölümündeki kuşlar kafilesine katılmıştır bir bakıma: "Nereye gitmek istiyoruz ki? Denizi aşmak mı istediğimiz? Nereye götürüyor bizi önüne katıp bu yaman susuzluk, bütün öbür isteklere ağır basan içimizde?.."

Bilinçdışının derinliklerinde, parçalanmış ilişkileri, nesneleri, uzamları piktürel bir kaygı ile bütünlemeye çalışırken, temelde yine bize Nietzsche, Nagarjuna ve Schopenhauer'ın açtığı sade ama görkemli bilgeliğe başvurmaktadır sanatçı. Antoni Tàpies, *La pratique de l'art* adlı yapıtında, bilimsel gerçeğin ele alınışına izafiyet kuramının; keza insan bilimlerine Freud ve Jung aracılığıyla bireysel kolektif bilinçdışı anlayışlarının katkılarını tartışırken, piktürel alandaki çeşitli "izm"lerin temelindeki sürekli geriye dönüşe işaret eder (1974). Bu anlamda Nurcan Giz de, yapıtlarının belli bir "izm" içinde yerleştirilmesine karşıdır. Her bireyin kendi içrel gerçekliğini ifade biçimi vardır. Herkesin kendine özgü bir karanlığı girer araya. Ansızın yırtılırcasına yarılır sessizlik, bir özgür varoluş şahlanır, bir çocuk coşar içimizde. Tutarlı bir gök uğruna geometrik biçimler denizi yüzüstü bırakamaz martıların çakıllarına, kumlarına. İnsanın çok değişik nice duygularını simgeleyen bir coşkulu dokuyu Nurcan Giz, karelerle, üçgenlerle ve grilerle tutmaya çalışır. Sanatçıda griler dinginliği, geometrik biçimler, özellikle kareler düşünselliği simgeliyor.

Olanaksız anlamlara ulaşmak değil, bir varoluş hesaplaşmasını resim diliyle gündeme getirmek amacı Nurcan Giz'in. Onun resimlerinde herkesi herkesten ayıran bu coşkulu, aynı zamanda da dingin dokuda mutlu bir yalnızlığın piktürel ifadesini bulursunuz.

Sesine ses verirsek, neden olmasın, yine gelir dolu dolu. Aşklar birer efsanedir diyerek güz dalgınlıklarında... Tarçınlı, yenibaharlı bir gri ve biraz da kırmızı uykulardan bize yeni düşler taşıyarak...

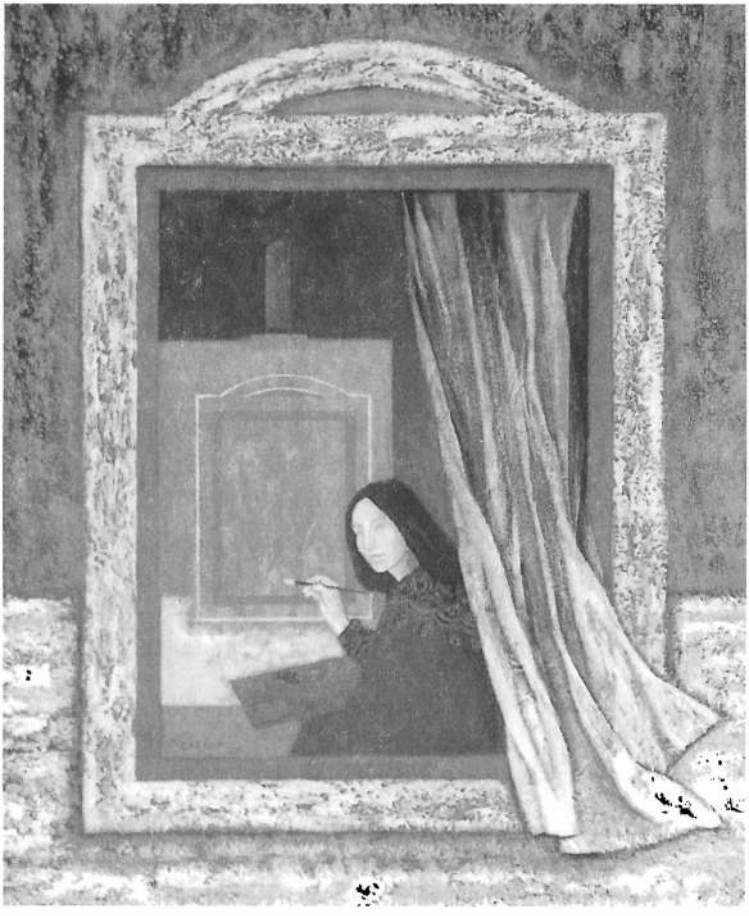
Pencereler ve Ağaç: Neveser Aksoy

Ne güzel rastlantılar vardır bazen yaşamda! 13 Şubat 2001, günlerden Salı. Tunalı Hilmi Caddesi'nde yürüyorum acele adımlarla. Çünkü birkaç gün sonra Paris'e gideceğim, bitirmem gereken yığınla iş var. Çoktandır görmediğim bir dostla karşılaşıyorum, tam Emlak Bankası Sanat Galerisi'ne inen merdivenlerin eşiğinde. "Hayrola! Neveser Aksoy'un pencerelerini açmaya mı gidiyorsun?" diyor. Galeri davetiye göndermiş ama, bir türlü gidememiştim sergiye. "Hayır, kapamaya gidiyorum" deyip iniyorum merdivenlerden aşağıya.

Neveser Aksoy, yalnız Türkiye'de değil, Paris'te de tanınmış bir sanatçı. Resim çalışmalarına küçük yaşta başlamış. 1962-1973 "Üstün Yetenekli Çocuklar" bursundan yararlanarak, 1972 yılında Paris Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan mezun olmuş. Ne tesadüf, aynı yıllarda Paris'te bir arada olmuşuz ve ben tanımıyorum kendisini. Çok utandım doğrusu ve hemen Neveser'le buluştum, aynı gün, saat 12.30'da, "Pencereler" Galerisi'nde.

Pencereler'den oluşmuş sergi olağanüstü bir güzellikteydi, düşündürücüydü üstelik.

Bir sorgulamadır başladı içimde: Neden pencere? Buca'dan, çocukluğumdan bir çağrışım aniden: "Pencere, Pencere / İçi dolu tencere." Pencere bu, içeriye bakan yanı var, dışarıya yönelen yanı da.



Tencerenin de (kapağını açtığın zaman) bir içi var bir de dışı. Tencere yuvarlanır, kapağını bulur. Pencere pencereyi bulmaz mı? Çağrışım sürüyor:

Meltem Arıkan'ın, *Ve... Sanki... Şimdi* adlı romanında bir gazetecinin, dürbünle pencereden pencereye bir kadın heykeltıraşı gözetlemesi...

Alfred Hitchcock'un "Arka Pencere" adlı cinayet filminde, pencereden pencereye izlenen olaylar silsilesi...

Shakespeare'in "Romeo ve Juliet" oyununun ikinci perde, ikinci sahnesinde Romeo, Capulet'lerin bahçesindedir. Juliet, yukarıda, pencerede görülür ve şöyle konuşur Romeo: "Dur, şu pencereden süzülen ışık da ne? Evet, orası doğu, Juliet de güneşi!"

Hep ince ağlarla çeker gibiyiz bilinmezlikler denizini pencereden içeri. "Ben" mi, "O" mu? Ben içeride isem, o dışarıda; ben dışarıda isem, o içeride. Hep yokmuş gibi düşündüğümüz alanlarda bilinmezlikler. Bu pencereden benden, ondan başka daha niceleri bakmıştır kim bilir? Pencereye özgürce anlam yükleyen bizden başka kim olabilir ki? Elleri var özgürlüğün, gözleri, ayakları; yanaşırsın pencereye, hep onların arkasındaysan, mahkûmsun demektir. Aç o zaman pencereleri, durma aç. Ahmet Telli ne diyor "Aşk Bitti" şiirinde: "*Pencereleri açmalı, kitapları düzenlemeliyim/ Belki bir yağmur yağar akşama doğru/ Yarıda bıraktığım şiirleri tamamlarım.*"

Neveser Aksoy, 1978'den bu yana pencere resimleri yapıyor, tam 23 yıldır. Tablonun bir pencere gibi görüldüğü Rönesans döneminden sonra yeniden keşfedilen "pencere" geleneği, gerek simgeciler, gerekse gerçeküstücü sanatçılar tarafından yeniden ele alınmış ve geliştirilmiştir. Neveser, yıllardan beri "pencereler" üzerine çalışmakta. 1990 yılında Sorbonne Üniversitesi'nde verdiği Plastik Sanatlar doktora tezinin konusunu da "Tablo-Pencere/ Pencere-Tablo" oluşturuyor.

Sanatçı, hayatın akışı içinde kendisini yaşarken sürekli, nostaljik bir doğrultuda "pencereler" arayacaktır. "Ben"deki "Diğeri"ni bulmak, yaşama ilişkin duygusal bir serüvendir. Antoni Tàpies de duvarlar, kapılar, pencereler yapan bir sanatçı. *La pratique de l'art*

adlı kitabında, duvarlarının, pencerelerinin ya da kapılarının –ya da en azından onların telkin ettiği imajların– arketipik ve sembolik yüklemlerinden hiçbir şey kaybetmeden gerçekliklerini muhafaza ettiklerini söylemekte. Neveser Aksoy'un pencereleri de gerçekliklerinden hiçbir şey kaybetmemişler. Neveser görmüş, yaşamış o pencereleri. 1977 yılında Bodrum'daki –antik Halikarnassos– beyaz evler, o evlerin elişi dantel perdeleri, o pencereler ardındaki gizemli ve biraz da hüzünlü yaşamlar, iç ve dış dünyamızın habercileri sayılmaz mı? Neveser, iç-dış arasındaki iletişimi daha iyi yansıtabilmek için "asamblaj"ı da almış çalışma konusu içine. Tuval ve boya, gerçek tül perdeler, fotoğraflar, hasırlar, boynuzlar (*cornes d'or*), çakıltaşları, mukavvalar, teller, sandıklardan sökülmüş tahtalar böylece yapıya daha gerçekçi bir görünüm katmış. Bu serüven nasıl mı başlamış? Neveser, Paris'te Montparnasse bölgesinde, Rue Gaité'de oturmuş bir zamanlar. Sokağın yenilenme çalışmaları sırasında pencereler tuğlalarla örülmeye (kimse içeri girmesin diye) ya da tahtalarla çakılıp kapatılmaya başlamış. Terk edilmiş mahallede derin bir sessizlik. Bütün kapılar, pencereler örülmüş, grafitiler yapıştırılmış. "Görsel açıdan öylesine güzeldi ki her şey! Tablolarımda bu malzemeleri kullanmaya başladım. Sonra Türkiye'de de rastladım bu biçim onarım çalışmalarına" (N. Aksoy).

1985-1986 tarihlerinde Neveser, asamblaj çalışmalarında kullandığı malzemeleri siyaha boyamaktadır. "Siyahı çok severim" diyor. Bu dönemin eşinden boşandığı bir zamanı temsil ettiği göz önüne alınırsa, siyahın anlamı daha açık olabilir diye düşünüyorum.

Neveser'in ailesi İstanbul'da, Cihangir'de oturmakta. Sanatçı, İstanbul'a gelince kuşbakışı manzaralı bu evde, eskisi gibi "siyah"ı seviyor olabilir mi, diye soruyorum kendi kendime. Orada, Fındıklı Caddesi'nde de ahşap evler var, kafesli pencereler, tenekeli çiçekler ve ahşap evlerin pencere süsleri. Açık pencerelere mavi de katılıyor özgürce. Çünkü siyaha gerek yok şimdilik. "Bu mavi renk, aynı zamanda Türkiye'nin simgesi" (N. Aksoy).

Neveser, Paris'te ev bulma güçlüğü yüzünden, uzun süreden beri Porte de Vincennes'de, tül perdeleri, hatta panjurları kapalı bir

ev-atölye'de yaşamaktadır. Oturduğu yer küçük bir avluya baktığı için gündüz bile karanlık. Paris'te herkes perdelerini, panjurlarını kapatıyor. Özellikle ışık yakıldığında görünmesinler diye. Neveser'i "kapalı pencerelerin" neden bu kadar etkilediğini anlıyorsunuz, değil mi? Tablo–Gerçek pencere arasında hiçbir fark yok onun için. İstanbul'a gelince iş değişiyor. Gökyüzünün, denizin mavisi karışıyor yaşamına ve dolayısıyla resimlerine. "Oh! Dünya varmış" der gibi oluyor.

Söyleşi bitince kendisinden "bir ağaç resmi" çizmesini istiyorum. Ve açıklıyorum, kuşkusuz, resmi çizdikten sonra:

Freud, 1932'de yayımladığı *Yeni Konferanslar*'ının altıncısında, "Başlangıçta sadece bir tedavi yolu olan psikanalizin, insanın içsel dünyasındaki en derin gereksinimleri ve insan etkinliğinin en değişik biçimleri aracılığıyla onun var olma stilini yansıtan bir yöntem olduğunu unutmamalıyız" der. Freud'a göre, sanatçılar, yeryüzü ile gökyüzü arasında, pek çok şeyi bilmektedirler. Onlar, Ben'imizle Bilinçdışı'mız arasındaki bilinmezliklerden haber getiren büyük ustalardır.

Sanatçının iç dünyasından, bilinçdışının derinliklerinden gelen bu yankılanışlarla, sanat yapıtları arasındaki ilişki rastlantısal değildir. Küçük çocuğun eline geçirdiği herhangi bir nesneyle mekânda oluşturduğu ilk izden tutun da, insanoğlunun söylediği her söz, gerçekleştirdiği her jest, her renk ve çizgide kişiliğinin bir damgası vardır.

Projektif testlerin temelindeki "yansıtma" (*projection*) kavramına göre, birey evrenini, kendi varoluş biçime temellendirerek oluşturur. Tüm projektif testlere ilişkin denemelerde, "kişilik" şu ya da bu biçimde kesin olarak yansıyacaktır.

Neveşer Aksoy'a "Koch Ağaç Testi" uyguladım. Zürihli E. Juker tarafından öne sürülmüş ve Charles Koch tarafından geliştirilmiş "Ağaç Testi", bireyin ortaya koyduğu her ürünün, her çizginin onun ruhsallığından ses vereceği ve içtepisel istekleri yansıtacağı varsayımına dayanır. Kökler, gövde ve taç, ağacın bellibaşlı bölümlerini oluşturur. Yukarı doğru gelişen, ama toprakta, derinlerde de yaşamını sürdüren ağacın kök kısmı, G. Bachelard'ın

da söylediği gibi, ölümle yaşamın birbirine dokunduğu "Toprak Ana" diye adlandırılabilecek ilk imajdır. Mekânın sağ ve sol yanı arasında dengeyi sağlayan gövde, aracılık görevi nedeniyle taç kısmına da destek olmaktadır. Gövde, merkezde, taşıyıcı, öz olan, süregen ve durağan dikey ögedir. Tıpkı belkemiği gibi. Ağacın taç, yani üst uzantılarından oluşan bölümü dış çevreye açılmayı, başka bir deyimle, Ben-Diğeri (*Moi-Autrui*) arasındaki ilişkileri anlatır.

Neveser'in Ağaç'ında, Ağaç'ı tam ortasından bölen eksene oranla, Taç kısmının belirli bir biçimde sol tarafta yer alması yaratıcı bir içedönüklüğün (*introversion*), içrel ketlenmenin ifadesidir. Gövdenin bir kısmı (1/4) dallarla birlikte üst bölümde yer alıyor. Ayrıca Gövde'nin dallarla birleştiği bölgede bir oyuk var. Travmatik bir anlam taşıyor bu bölge. Anne imagosuna ayrıcalıklı bir ilgiyi temsil eden sol üst kısmı, söz konusu travma bölgesini de içine alıyor. Neveser'in zaman zaman pencerelerini niçin kapadığını, asamblaj maddelerini niçin siyaha boyadığını, analık'a (*maternité*) bağlı bir geri dönüş (*régression*) olarak yorumlayabiliriz.

H. Hiltbrunner'in belirttiği gibi, çiçekler, yapraklar bir görünüşü kurtarmak amacını taşıyan bir maskedir, adeta. Onların arasından gerçek ağacı görmek zordur. Oysa tersi bir görünüm (*Apparence Hivernale*) ağacın ta kendisidir. Bu açıdan, Neveser'in Ağaç'ı, hüzünlü, travma yaşamış, ama gösterişsiz, maskesiz, "olduğu gibi" bir ağaçtır. Kök kısmı sağlam. Gövde'nin Kök'e en yakın yeri, büyük bir güvenle taşıyor Ağaç'ı. Derinlerdeki içrel yapılaşmayı ifade eden Kök, açık bir biçimde meydanda değil. Neveser, göstermiyor Ağaç'ın Köklerini. Güvenli, ne istediğini bilen bir insan Neveser. Ama penceresi ardına kadar açık değil. Hem tüller var hem de çeşitli aksesuarlar, pencereyi koruyan.

Bazı pencereler, açıkmış gibi kapalı. Hiç olmadı, sandıklardan kesilmiş tahtalarla kapatıverir Neveser pencereleri. Karar Neveser'in. Duruma göre karar verecektir sanatçı. Bu da onun içtepisel hareket etmediğini gösteriyor. Geçmişe, daha önce yaşanana bağlı, sadık, güvenilir bir kişiliği var Neveser'in. Yapıtlarındaki "nostaljik" nitelik, kişiliğinin bu özelliğine bağlı görünüyor.

Gövde'nin, toprak bölümüne yakın sağ yanından adeta yeni yaşama başlamış dallar, resim mekânının sağ-üst bölümüne doğru uzanıyor. Ağaç'ın bu özelliği, Neveser'in gerektiğinde, "o karar verirse", insan ilişkilerinde "dışadönük" bir yol izleyebileceğini gösteriyor. Geleceğe yönelik umut çizgisi üzerinde (sağa yönelik ikincil dallar), sanatçı, hem heyecanını hem de aklını (*émotivité-rationalité*) bir arada kullanıyor:

Gösterişsiz, ne istediğini bilen, güvenli, hem heyecanlı hem usa yakın bir yaratıcılık serimliyor.

Sanat olmasa, sanatçı olmasa yaşam çekilir miydi, diye soruyorum kendime ve bu yazıyı Orhan Veli'ye ait "İçerde" şiiriyle bitirmek istiyorum:

Pencere, en iyisi pencere;
Geçen kuşları görürsün hiç olmazsa;
Dört duvarı göreceğine.

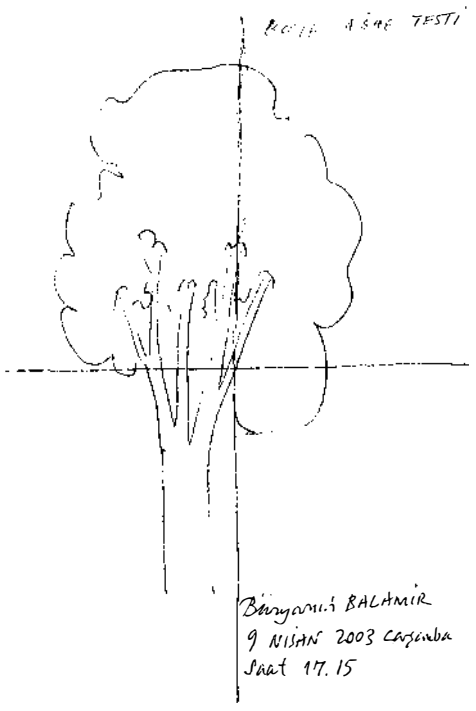
Doğadan Sanata Hiç Bitmeyen Bir Serüvenin Yolcusu: Bünyamin Balamir

Asırlar öncesi bir masaldı
sanki çocukluğum,
kayalıklarla orman yeşili arasına
sıkışmış zaman, içinde yaşantılar
kelebekler gelincikler papatyalar
kuşların umuda kanat çırpışı...

Bünyamin Balamir, "Geride Kalan"

Bünyamin Balamir'in "Doğa" ile iç içeliğini ilk kez 1-19 Aralık 1997 tarihinde, T.C. Ziraat Bankası Kültür Merkezi'ndeki sergide fark ettim ve çok etkilendim. Özellikle katalogun kapak resmi "Düşler Sahnesi" unutulmaz bir biçimde gönlüme yerleşti. *"İmgelem kuşlarıdır ki tutulmaz toz olur dağılırlar / Özgürlükte var olmaktır / En bağışlanmaz suçları"* (Attilâ İlhan).

Ünlü sanatçı Kayıhan Keskinok, aynı katalogda yer alan yazısında, "Bünyamin Balamir, doğa tutkunu yüreğinde zamanı sorgulayan, sürekli araştıran ve bulduklarıyla da yetinmeyen özgün bir sanatçıdır" diyordu. Karar verdim ve Balamir ile görüşmek, onun derin katmanlarını "projektif testler" aracılığı ile tanımak istedim.



Ne var ki bu serüven, ancak 9 Nisan 2003 tarihinde benim evimde gerçekleşebildi. Mütevazı, hümanist sanatçı ile uzun süren bir çalışma yaptık. Koch Ağaç Testi, T.A.T. Kişilik Testi, Wartegg–Zeichen Testi (W.Z.T.) gibi materyaller aracılığı ile konuştuk. Kuşkusuz çok zor bir işti bu. Böyle söylemekte haklıyım. Çünkü "Galeri Soyut"taki son sergisinde (23 Şubat-14 Mart 2007), doğanın neleriyle karşılaşmadım ki! "Geride Kalan" şiirindeki kelebekler, gelincikler, kuşlar ve kendi çocukluğu, her şey iç içe, can cana!

2003 yılında gerçekleşen ilk görüşmemizin üzerinden tam dört yıl geçmiş. Ben bu zamanı "yitik zaman" olarak algılamıyorum. Dört yıl boyunca onunla beraberdim. Hakkında yazılan yazıları okudum ve ben de artık Eşref Üren, Nüzhet İslimyeli, Kaya Özsezgin, Münip Özben, M. Zahit Büyükişleyen, Önder Şenyapılı, Kayıhan Keskinok ve Burhan Günel gibi düşünüyorum: Bünyamin Balamir'in peyzajları "Bugün ve Gelecek", "Ben, Sen, Biz", "Düş ve Gerçek" kavramlarını renk ve ışık düzenleri içinde ifade etmekte, Balamir'in "Doğa"ya olan tutkusunu tekrarlamaktadır. Sanatçı, özgürlüğü ve özgünlüğü yaşamın vazgeçilmez özellikleri olarak gördüğü için her zaman yepyeni, her zaman karşılaştırılamaz bir "yaratıcılık" (*créativité*) içindedir. Orhan Veli gibi düşünür Bünyamin Balamir: *"Deli eder insanı bu dünya; / Bu gece, bu yıldızlar, bu koku, / Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç"*.

Bünyamin Balamir, Köy Enstitüsü mezunu, babası ise ilkokul öğretmeni. 1965 yılında, yani Bünyamin ilkokul beşinci sınıfta iken, resim yarışması düzenlenmiş ve "ikinci ödül"ü kazanmış sanatçımız. Ortaokul döneminde de resim, müzik ve şiir dallarında çalışmalarını ve başarılarını sürdürmüş. Ödülü "metalik tükenmez kalemi" hâlâ olağanüstü bir heyecanla anımsamakta ve anlatmaktadır. O sıralarda öğretmeni olan (1966) Özcan Gedikoğlu'nu büyük bir sevgiyle yâd etmektedir: "Gösterişli, sarışın, havalı bir tipti!.." Bir gün Özcan Hanım resim dersinde Bünyamin'in karakalem çalışmasını görünce hemen not defterini açmış, Bünyamin'in adını deftere kaydetmiş. Böyle bir olay, Bünyamin için büyük bir motivasyon olmuş.

1968'de (ortaokul ikinci sınıf) resim öğretmeni Rafet Meriç ile birlikte yeni bir çalışma dönemi başlamış: "Okulun bahçesinde, ince zımpara yaparken, kendimi Michelangelo gibi hissederdim. Hocam Rafet Meriç, Duran Karaca'nın sınıf arkadaşıymış. Birbirlerini çok severlermiş. Halen İstanbul'da mankenleri o yaparmış. Tekrar karşılaşabilsek diyorum. Ne iyi olurdu!"

Bünyamin Balamir lise dönemini Ankara'da yaşamış: "Ankara'da olmaktan çok memnundum. Öğretmenim Münir Özyalçın çok iyi bir insandı; sevecen, anlayışlı, motive eden bir dost adeta. 1981'de asistanlık sınavlarına katıldım. Sonra Gazi Üniversitesi Resim Bölümü'ne girdim."

Uyguladığım Psikolojik Test sonuçları kişilik yapısı itibariyle Bünyamin Balamir'in son derece içine kapalı (*introvert*), kendisinden önce "Diğeri"ni birinci plana alan, mütevazı bir ruhsal yapı sergilediğini göstermektedir: "Önce Ben değil, Sen varsın, O var!" Bu konuda T.A.T. Testi'nden bazı örnekler verelim:

I. Kart: "Bu çocuk hayatın gerçeklerini biliyor ve geleceği düşünüyor; daha çok sevdiklerinin geleceğini. Kuşkusuz olumsuz bir dünya. Bu çocuk çok karamsar. Ama güçlükleri aşacak."

III BM: "Öğrenci bir kız. Duygusal, yarının gerektirdiği olaylar karşısında suskun, telaşlı, üzüntülü ve kaygılı. Aslında ben de yaşadım bunları. Yaşam kolay değil."

XI. Kart: "Bakir bir doğa. Daha ilkel bir teknolojinin bile olmadığı bu doğada Arı gibi, nesli tükenmiş bir canlı. Yabani bir

dünyada bile hayvanlar arasında savaş var, var olmanın savaşı bu. Canlıların belli ölçüde Doğa ile savaşları."

Bünyamin Balamir'in T.A.T. Testi kartlarına verdiği yanıtlar ile sergilediği resimlerinde anlatmak istedikleri arasında çok benzer bir yakınlık bulunuyor. Ama o, "tekrarlamak" yerine "araştırmak" yolunu seçmiştir: "Dünya devingen. Sanat ve Bilim ilerliyor. Benim amatör ruhum da devam edecek; Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Anabilim Dalı da bu duruma tanık olacaktır."

Koch Ağaç Testi de (ayrıntılara girmiyorum) Bünyamin Balamir'in kendisinden önce "Diğeri"ne önem verdiğini, sola yönelik yapısıyla "içedönük" bir kişilik ifade ettiğini göstermektedir. Ne var ki, gövdeden itibaren uzanan "dallar" ve ağacın "taç" kısmı Bünyamin'in derinlerindeki "yaratıcılık" yeteneğini ifade etmektedir. Bünyamin Balamir, hiç hava atmadan, mütevazı bir doğrultuda ve "Diğeri"ne daha önemli bir yer vererek, daha neler neler yaratacaktır. Onun için en önemli şey "İnsan Olmak"tır.

"İnsan olmak önemli değil mi? Ben her şeyden önce insanı ifade etmek isterim. Psikoloji, felsefe, sosyoloji açısından insan nasıl tanımlanabilir? İnsan'ın yaptığı güzel şeyler, yapılmaması gereken kötü şeyler nelerdir? Bu bağlamda kimliğin, kişilik yapısının önemi var mıdır?"

"Resim yaparken duygularım beni yönlendiriyor. Ancak onlara çağdaşlığın bende oluşturduğu değerlerle biçim veriyorum. Kendi toplumum içinde BEN, evrensel boyutta BİZ olmaya çalışıyorum. Çünkü sanatın yüreğinin yöresel, dilinin evrensel olduğuna inanıyorum. Sürekli rizikolu yenilikler peşindeyim. Biliyorum ki sanat deneysel bir yolculuktur. Sanatçılık ise, bu yolculuğu sürdürebilme cesareti ve kararlılığıdır. Bulduklarımla yetinmeyip bulunacak daha çok şeyin olduğunu biliyorum. Mavi-beyaz yolculuğumda aradıklarımın peşinde bir düş gezginiyim. 'Sonsuza kadar araştırmak' ilkem. Rönesans büyüsünde içsel derinlikler peşindeyim. Çevreciyim. Bir Albatros'un uçsuz maviliklerde kanat çırpışıdır yüreğim. Duyarlılıklarımı estetik boyutlara taşımak istiyorum. Kent yaşamına tutsak edilmiş bir insanın, gürültü kirliliği ile dolu beton yı-

ğınlarından sanal kurtuluşudur resimlerim. Önce ve her zaman insanım." (Bünyamin Balamir, "Doğada Yaşamın İzleri", Galeri Soyut Katalogu, Nisan 2005).

Ülkemizin özgün, araştırmacı ve çok yönlü sanatçılarından olan Bünyamin Balamir şimdiye kadar 31 kişisel sergi açmış, yurtiçinde ve yurtdışında grup, karma ve bienal kapsamında 315 sergiye katılmıştır.

Karakalem, karışık teknik, kolaj, yağlıboya ve üç boyutlu tasarım çalışmaları yapan Bünyamin Balamir, İnsan-Doğa ilişkisinde gidip gelen fantastik bir yolcu gibidir; ışık-renk, soyut-somut ikilemleri içinde durmadan dolaşır durur. Yaşamak ve yaşama katlanmak için resim yaptığını söylüyor. Renk o bakımdan kendisi için çok önemli. 25 yıl önce Eşref Hoca ona, "Sen renkli bir ressam olacaksın" demiş. Bu konuda bana şöyle söylüyor Balamir:

"Yaşamak benim isteğim gibi olmalı. Eğer ters gidiyorsa, renkleri soluyorsa yolculuğun, hemen önlemini alır, renklendiririm dünyamı. Gerçek dünyada bulamadıklarımı resimler aracılığıyla anlamlı kılarım. Anti-sosyal değilim ama kendi bakış açıma göre yalnızlık duygusu içindeyim. Rol de yapamam, ama hiç kimseyi kırmadan hoş bir dil kullanmaya çalışırım. Resim, şiir bu konuda vazgeçilmez, en önemli dostlarımdır.

Ayrıca günlük yazıyorum, biliyor musunuz? İçimde daima suskun bir yan var. Şiirle, edebiyatla, resimle bir yere kadar içinizdekileri ifade edebilirsiniz, ama bir yere kadar. Keza, hayatınızda birçok duygularda özgürsünüz diyelim, ama tam da özgür değilsiniz. Örneğin ben hiçbir zaman kısa pantolonla dışarı çıkamam. Benim dışımda toplumsal kurallar var, belirli bir düzeni içeren protokol var, postür var. Örneğin ne Fakülte'de ne de özel atölyemde sigara içmem, içki kullanmam. İçinde olağanüstü bir doğa tutkusu vardır, tıpkı bir karasevda gibi. Çocukluğum ormanlarda, kuşlar, ağaçlar ve çiçeklerle geçti. O zamanlar bunun değerini bilemedim. Çünkü kente yerleşmek bir ayrıcalıktı sanki. Bu nedenle, yaşadığımız olağanüstü durumun kadrini bilemedik.

Resim dünyayı güzelleştirecek bir değerdir. Yaşamak ve yaşama katlanmak için resim yapıyorum. Biliyorum ki gerçek dünyada bulamadıklarımız, resimde belirginleşir ve renklenir.

Her resimde bir ruhum vardır sanki. Örneğin bir resmim satıldığı zaman içimde bir boşluk oluşur. Duyarlı bir kimse satın almışsa rahatlarım. Hiçbir zaman ticari amaçla resim yapmadım.

Ben daima Duygu-Bilgi-Beceri üçgeninde resim yapmaktayım. Ailede annem çok güzel kilim dokurmuş.

Eşim de resim öğretmeni: Lâle Balamir. Söz konusu resim serüveninde eşim önceliği bana vermiş ve her zaman beni desteklemiştir. Gerçekten eşi bulunmayan bir eştir. Yıllardır evde resim çalıştım. Resimleri ilk gören hep Lâle Balamir olmuştur; ilk eleştiren, ilk uyaran da..."

Daha neler neler yazılabilir eşsiz, çok yönlü sanatçımız Bünyamin Balamir için. Bu yazıyı geç kalmış bir "önsöz" gibi değerlendirin. Sözlerimi yine Bünyamin Balamir'in bir şiiriyle bitiriyorum:

Dünyada
bir yerimiz olmalı,
İnsanların
tepeden bakmadığı
insanlara
tepeden bakmadığımız.
Yaşam denilen
zaman akışında
Günlerimiz olmalı
Gözyaşlarını içimize akıtmadığımız

Bünyamin Balamir, "Yitik Zaman Şarkıları"

Ercan Ayçiçek ve Özgürlükte Var Olmak

Giderek, kavramsal bir evrende yaşamıyor muyuz? Kavramlar ve insan, sanatın artık ayrılmaz bir parçası. Tüm gerçeklik alanı, fantasmatik ekrandan yararlanmakta. J. Lacan "psikanaliz" ve "sanat" sorunlarını ele alırken, sözü edilen bu imgelemsel ekrana çok büyük önem vermiştir.

İşte, iç dünyamdaki bu düşünce ve duygularla, 2007 yılının başında, Ankara Turkuvaz Sanat Galerisi'nde travmatik bedenlerden, çarpılmış yüz ve korkunç ellerden oluşmuş bir resim sergisine gittim. Ercan Ayçiçek adlı, Trabzonlu bir ressamın tabloları ile tanıştım. Öylesine hayran oldum ki galeri sahibi Taylan dostuma, "Ben bu resmi ("Kısmet") alıyorum" dedim ve en kısa zamanda da Ercan Ayçiçek ile görüşmek istediğimi söyledim. Çünkü ressam memleketine dönmüştü çoktan. İşte böyle tanıştık onun yapıtlarıyla, "kısmet"miş demek!

Ercan Ayçiçek, 1974 Trabzon doğumlu. İlk ve orta öğrenimini Trabzon'da tamamladıktan sonra 1996 yılında, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nü bitirmiş. Şimdi yine Trabzon'da resim öğretmenliği yapmakta ve kendi özel atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte.

Başlangıçta, etkilendiği sanatçılar varken, bir süre sonra kendi özgür yolculuğunda, neyi nasıl istiyorsa öyle resmediyor, hangi renkleri kullanmak geçiyorsa içinden, öyle boyuyor tuvali ve kendini tanıtırken de şu ifadeyi kullanıyor: "Başrolü oynayan, formu bozulmuş figürler anlatır benim öykülerimi."

Böylece, Ankara'da buluştuk. Gelirken "Baş Ağrısı" adlı bir portreyi de hediye olarak getirmişti. Kimin "baş ağrısı" yok ki? İçinde yaşadığımız ülkesel ve evrensel problemler nedeniyle sadece başımız ağrısa, "Ne yapalım, kısmetimiz buymuş" demez miyiz? Ama ne yazık ki kısmet ile bitmiyor hiçbir şey! Araştırıyor ve anlamaya çalışıyoruz: Sanatı sanat yapan ayrıntılar ve nedenler, insanı insan yapan temel özellikler ile birçok anlamda örtüşür. Duygularımız, estetik öngörümüzü oluşturduğuna göre "sanat" aracılığıyla yakalamıyor muyuz pek çok şeyi? Bu anlamda, Ercan Ayçiçek'in bilim-felsefe-sanat beraberliğinin en ünlü ustalarından Freud ve Lacan'ı desteklediğini düşünüyorum.

Ayçiçek'in Dünyası

Ayçiçek'in iç dünyasını, bilinçdışı katmanlarını tanımak istiyor ve onunla "en derin, gizemli" hususlarda konuşmak istiyordum. "Neden, niçin bu bedensel travma?" Tabloların adları da düşündürüyor beni: "Kısmet", "Baş Ağrısı", "Akşam Çayı", "Amele Yanığı", "Gözün Aydın"... Kan lekesi aracılığıyla cinayet işleyeni yakalayan "Şahit"!

Verdiği tablo kopyaları ile birlikte, dört yaşında çekilmiş bir fotoğrafı da var: Sakin, uyumlu bir çocuk görünümlü. Ailede bugün yirmi altı yaşında olan bir kız ve daha küçük bir erkek kardeşi var. İç dünyamızı yansıtan "Projektif Kişilik Testleri"ni uygulamaya başlıyorum: "M.M.P.I. Çok yönlü Kişilik Envanteri", "Charles Koch Ağaç Testi", "Jean Le Men D10 Testi". Bununla da bitmiyor. Ayçiçek ile psikanalitik seansları andıran çok uzun ve ayrıntılı görüşmeler yapıyoruz: "Günlük yaşamım beni ilgilendirecek şeylerle dolu", "Aile ilişkilerim çok olumlu; bazen agresif davranışlarım olur, ama geçicidir." "Çabuk kızar, çabuk unuturum", "Çok

toplumsal bir kişiliğim vardır", "Dostlarımla beraber olmayı isterim her zaman." Ayçiçek'in bu açıklamaları ile M.M.P.I. Testi'ndeki yanıtlar arasında önemli bir uyuşmazlık var gibi görünüyor. Örneğin 305, 366, 377 no'lu sorulara verdiği yanıtlarda, insan arasında bile olsa, çok defa kendini yalnız hissettiğini, en çok "yalnız" olduğu zaman mutlu olduğunu söylüyor. 511 no'lu soruya verdiği yanıtta da, "Herkesten gizli tuttuğu bir hayal dünyası" olduğunu ifade ediyor.

Jean Le Men'in D10 Testi ve Charles Koch'un Ağaç Testi de, M.M.P.I. verilerini destekliyor. Örneğin D10 Testi'nde "Bir kadın, bir adam, bir kız çocuğu ve bir erkek çocuğu" çizmiş; "Bunlar bir aileyi temsil ediyor" diye açıklıyor. Ne var ki adam yalnız, mutsuz ve hüzünlü. Kadın da mutlu görünmüyor.

Kadın ile adam arasındaki "erkek çocuk" tamamen zıt bir doğrultuda, "anne" ve "baba" figürleriyle hiç ilgilenmeden uzaklara bakıyor, hiç mutlu olmadığını görüyorsunuz. Baba, saçları kurdeleli ve son derece bakımlı kız çocuğu ile çok ilgili, hatta kızın eline çeşitli oyuncaklar da vermiş. Baba ve kız arasında, derin bir bağlantı açıkça görülüyor. Yazarken, çizerken sağ elini kullanan bir kimsenin sağa dönük bir profil yapması, "bulunduğu toplumun bireylerine karşıt olduğu" anlamını taşır. Erkek çocuğun profil durumu, bu anlamda "topluma son derece karşıt" olduğunu gösteriyor. Gerçekte, tüm aile bireylerinin mutsuzluğunun farkında olmamak olanaksız.

Koch Ağaç Testi'ni de gözden geçirdiğimizde, Ercan'ın geçmişe yönelik, nostaljik bir yaşam biçimi olduğunu fark edebiliyorsunuz. Ağaç'ın, mekânın sol tarafında yer alması, dallarda yaşamı simgeleyen bir yaprak ya da çiçeğin ya da meyvenin bulunmayışı, onun içine dönük, karamsar bir dünyası olduğunu gösteriyor:

Taşımda toprağımda kıyamet
Köklerimden başlar hürriyet.

Cahit Irgat, "Ağaç"

"Ailemde sanatla ilgilenen kimse yok," diyen Ercan Ayçiçek, en çok Schiele, Toulouse-Lautrec ve Mustafa Horasan'dan etkilendiğini söylüyor. Resim, onun yaşam nedeni: "Ellerim tutana kadar resim yapmak, çalışmak, çok çalışmak, bunların sonucunda, onları oturup seyretmek istiyorum."

"Şiir ile resim arasında nasıl ortak bir nokta var sizce?" sorusunu da şöyle yanıtlıyor: "Her iki sanat dalı da çok şeyi en aza indirgeyip ifade ediyorlar." "Kısmet" adlı tabloda, adamın kucağında, kocaman bir kırmızı balık var. Söz konusu balığın kendisi için ne ifade ettiğini soruyorum. Yanıtlıyor gülerek: "Balık umudu temsil ediyor bence. Hizmet için yaratıldıkları sahiplerini bekleyen, ıslak gökyüzünün kuşları onlar..."

Özgürlük ve Ben

Bütün realite alanı, fantasmanın ekranından yararlanır. Biz, gerçekliğin yüzlerini görme, duyma, yaşama ve anlama yollarını "sanat" aracılığıyla çözebiliriz. İnsanız, içimizde yoğun sıkıntılar, yalnızlıklar, hayal kırıklıkları, neler neler var! Sanat, gerçekliğin bilimsel ve teknolojik sınırlarını aşarak, "düş ve gerçek"i iç içe geçiren bulunmaz bir hazinedir. Yaşadığımız dünyada hem içimiz hem dışımız ayrılmaz bir beraberlik oluşturuyor.

Söz konusu iç içeliği Ercan Ayçiçek'te görebilmek sevindirdi beni. Şimdi daha iyi anlayabiliyorum neden âşık oldum "Kısmet" adlı tabloya. John Donne da keşfetmiş ki beni, şöyle diyor bir şiirinde: *"Seni iki ya da üç kez sevmiştim/Yüzünü ya da adını tanımadan önce."* Varlık dünyasında, sadece var olanları algılamakla kalmıyoruz; içinde yaşadığımız varlık dünyasını değiştirmek de istiyoruz. Neden olmasın ki? Benim beynim, içtenliğim, yaratma gücüm varken, neden olanı pasif bir davranış içinde ifade edeyim? O zaman fotokopiden ne farkım kalır ki?

Bilim, sanat ve felsefe aracılığıyla "ben" ve "evren" arasında kurulacak yeni bir ilişki, bambaşka bir mutluluğun ve özgüvenin kapılarını açacaktır. İşte bu anlamda her insan "kendi içi"ni yaratmış olur. Unutmamamız gereken bir gerçek de, "özgürlük ve kura-

lın, insan yaşamında her zaman beraber olduğu"dur. Kuşkusuz, iç çatışmalarımız, içsel gerginliklerimiz olacak. Ama biz bütün bunları aşmak, "önce ben varım" diyebilmek gücüne sahibiz.

Yalnız değilsin Ercan Ayçiçek! Birlikte yürüyoruz, Necip Fazıl da bizimle beraber:

Ne yalanlarda var, ne hakikatte
Gözümü yumunca gördüğüm nakış
Boşuna gezmişim yok tabiatta,
İçimdeki kadar iniş çıkış.

Necip Fazıl Kısakürek, "Sanatkârın Çilesi"

Duyarlılığı İnce İnce Hesaplamak: Yusuf Kâtiboğlu

Yusuf Kâtiboğlu'nun açılacak resim sergisine ilişkin söyleşi için Turkuvaz Sanat Galerisi'ndeyim. Resimler birden büyülüyor beni: "Rize Takası", "İhtiyar Balıkçı", "Karadeniz", "İki Arkadaş", "Trabzon Yolculuğu" ve sonra "Beş Kişiye Bir Balık".

"Trabzonlu ressam çoktan yöresel resmin dışına çıkmış, evrensel boyutlar kazanmış" dendi söyleşide. Ben başka bir açıdan bakıyorum resimlere. Kapalıçarşı'da, Beylerbeyi'nde, Ayasofya'da, İstanbul'da ya da dünyanın herhangi bir yerinde, nerede ve nasıl olursa olsun, gizemli çizgilerin, renklerin arkasındaki Yusuf Kâtiboğlu ilgilendiriyor beni. Yusuf Kâtiboğlu'nun kişiliği.

Söyleşiden sonra açıklıyorum amacımı ressama. Kendisine bazı psikolojik testler uygulamak istediğimi söylüyorum. Birkaç gün sonrası için sözleşiyoruz. Turkuvaz Galerisi'nde, Taylan Bey'in odasında buluşacağız.

Uzun bir süredir sanatçılarımızın, –özellikle resim alanında– yapıtlarıyla kişilik yapıları arasındaki yakın ilişkiyi araştırıyorum. Orhan Peker'le başladım bu işe. Sonra Devrim Erbil için, "Devrim Erbil ve Charles Koch'un Ağaçları"nı yazdım.[1] Ve Fahir Aksoy'u

---

1 Bkz. s. 1-22 ve s. 29-39.

inceledim. Şimdi de Yusuf Kâtiboğlu'nun derinliklerine inmek istiyorum projektif testler ve yapıtlar aracılığıyla.

Yusuf Kâtiboğlu'na, Koch Ağaç Testi, Rorschach Kişilik Testi ve Murray'in Öyküsel Algı Testi (T.A.T.) olmak üzere üç projektif teknik uygulandı. Test yorumları için de kendisi ve eşiyle iki görüşme yapıldı.

Zürihli E. Jucker tarafından öne sürülmüş ve Charles Koch tarafından geliştirilmiş Ağaç Testi, bireyin ortaya koyduğu her ürünün, her çizginin, onun ruhsallığından ses vereceği ve içtepisel istekleri yansıtacağı varsayımına dayanır. Kökler, gövde ve taç, ağacın bellibaşlı bölümlerini oluşturur. Yukarı doğru gelişen, ama toprakta, derinlerde de yaşamını sürdüren ağacın kök kısmı, G. Bachelard'ın da söylediği gibi, ölümle yaşamın birbirine dokunduğu, "toprak ana" diye adlandırılabilecek ilk imajdır.[2] Uzayın sağ ve sol yanı arasında dengeyi sağlayan gövde, aracılık görevi nedeniyle, taç kısmına da destek olmaktadır. Gövde merkezde, taşıyıcı öz olan, süregen ve durağan dikey ögedir. Tıpkı belkemiği gibi. Ağacın taç, yani üst uzantılarından oluşan bölümü, dış çevreye açılmayı, başka bir deyimle Ben-Diğeri (*Moi-Autrui*) arasındaki ilişkileri anlatır.[3]

Rorschach test materyali beşi renksiz (siyah), ikisi siyah-kırmızı ve üçü çok renkli olmak üzere, simetrik mürekkep lekeleri içeren toplam 10 karttan oluşmuştur. Bireye, birer birer gösterilen bu kartlarda neler görmüş, neler algılamış olduğu sorulur. Alınan yanıtların yorumu, bireyin bilinçdışı dünyasını yansıtacaktır, varsayımından hareket edilir.

Murray'in Öyküsel Algı Testi'nde ise, test materyali, değişik anlamlara gelebilen, çeşitli biçimlerde yorumlanabilen, belirsiz durumlardan oluşmuş 20 resimden ibarettir. İki seansta uygulanmak üzere düzenlenen Öyküsel Algı Testi (T.A.T.) aracılığıyla psikolog bireyden her bir resim için bir öykü anlatmasını ister. T.A.T.'nin varsayımına göre, birey, anlattığı öyküdeki kahramanlar aracılığıyla kendi bilinçdışı gereksinimlerini ve içinde yaşadığı çevre etkilerini nasıl algıladığını yansıtacaktır.

---

2 Koch, *Le test de l'arbre*, s. 182.

3 Koch, s. 188-189 ve 227-294.

Her üç testin yönergesinde, bireysel olarak uygulanma koşulu var. Biz de öyle yapıyoruz. Turkuvaz Sanat Galerisi'nin arka bölümünde, sessiz bir odadayız. Koch Ağaç Testi ile başlıyorum işe. Bu uygulamayı Rorschach ve T.A.T.'in birinci bölümü izliyor. Son olarak da görüşme yer alıyor.

Yusuf Kâtiboğlu'nun her üç teste ilişkin yanıtlarından giderek elde ettiğim verileri sırasıyla sunmak yerine, yeri geldikçe örnek olarak serimlemeyi uygun buldum. Bunu yapabilmek için de önce, ressamın çizdiği "Ağaç" resmini göz önüne yerleştiriyorum:

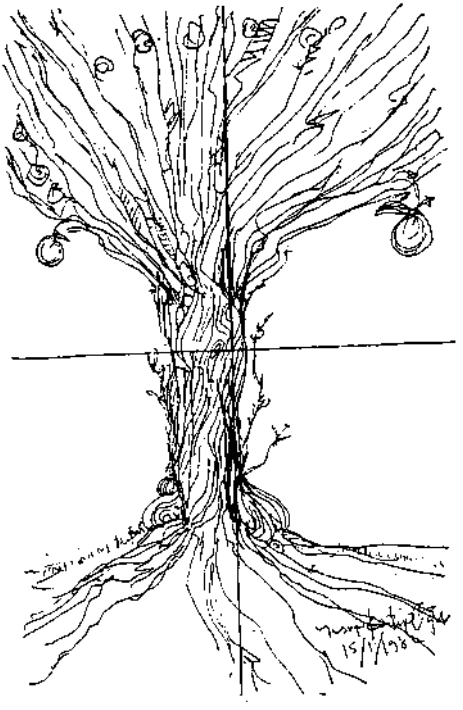
Kâtiboğlu'nun Ağaç'ında Kök bölümü, anaya, geleneğe bağlılık göstergeleri içeriyor. Egemen kuvvet ve otorite karşısında korku duyan ressam, Kök aracılığıyla bir destek sağlamaya çalışıyor. Her ne kadar anaya sıkı sıkıya bağlı görünüyorsa da, ta derinlere uzanan kök simgesiyle kendi Ben'ini ondan ayırmayı başarıyor.[4]

"1941'de, Trabzon'da doğmuşum. Doğduğum günden başlayarak ilk yöneticim annem olmuştur. İlkokul dönemimi anımsıyorum. İlk hocam da annemdi. Müthiş bir kadındı. İki satır arasına "A" harfini yerleştirmeyi öğretti ilk kez. Annem yapıyor, fakat ben bir türlü yapamıyordum. Niye, bu el benim değil mi? Çok uğraştım. Sonunda yavaş yavaş harfler, çizgiler arasına yerleşmeye başladı." (Görüşme, 15 Ocak 1982.)

"Burada iki melek ya da onun gibi bir şey görüyorum. Birbirlerine bakıyorlar. Ortada, beyaz kısımda Hindu tapınaklarından biri ya da eski zamandan kalma bir lambanın üstüne kanat germiş kelebekler." (Rorschach, VII. Kart.)

Rorschach Testi'nin VII. Kart'ı, birçok araştırmacının belirttiği gibi, özellikle siyah lekeler arasındaki beyaz kısmın algılanması (Dbl) bakımından "ana" kartı olarak nitelendirilir. Kâtiboğlu'nun bu karta verdiği yanıttan giderek, kendisine ait imajının geleceğe yönelik gerçekleşmesinde kaygıları olduğunu, bu duygunun otorite figürü annesi ile olan ilişkilerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.[5] "Kız, elinde kitapları kente, okumaya gitmek istiyor. Ama delikan-

4 Koch, s. 186-187.
5 R. Mucchielli, s. 120-127.



lı kendi yaşamına ilişkin özlemleri gerçekleştiremiyor. Çünkü annesini kırmak istemiyor. Annesi otoriter bir kadın, dediği dedik." (T.A.T., II. Kart.)

Bu verilerden giderek Yusuf Kâtiboğlu'nun yaşamında anne figürünün "otorite"yi simgelediğini, kendini gerçekleştirme için duyduğu güven gereksiniminin bundan kaynaklandığını anlayabiliriz. Nitekim, görüşmenin bir başka yerinde ressam şöyle demektedir:

"Babaannemin ölümüyle bir boşluğa düşmüştüm. Hep babaannemle beraberdim. Annem durmadan sert tavır koyardı. Etrafı kirletiyoruz diye hep kızardı bize. Babam denizcilik işlerinde çalışırdı. Denizciydi aslında. Çok duyarlıydı babam. Annem ise tam bir liderdi, katı bir yönetici." (Görüşme, 15 Ocak 1982.)

Yusuf Kâtiboğlu'nun Ağaç'ında ket vurulmanın (*inhibition*), ruhsal yaralanmanın ve buna bağlı içedönüklüğün (*introversion*) izleri var. Ağaç'ın Gövde çizgilerinde görüyoruz bu nitelikleri. Gövde'nin çizgilerle lekelendirilmiş yüzeyi bize, ressamın ruhsal bir travma içinde bulunduğunu gösteriyor.[6]

Aynı nitelikleri diğer test verilerinde de görmek olası:

"Şöyle bir genel görünümü bakımından bu bir yarasa. Ama sanırım üç dağ kızağının buzlar üzerinde yaptığı olağanüstü bir dans." (Rorschach, I. Kart.)

---

6 Koch, s. 195-196.

Rorschach'ın I. Kart'ı, beklenmedik bir durumla karşılaşmanın, kendini izleyen birinin karşısında olmanın doğurduğu tedirginliğe işaret eder. Kâtiboğlu, bu karta önce, çoğunluğun verdiği olağan (banal) bir yanıtla tepki göstermiş, yani söz konusu riski banal bir yanıtla karşılamış; tedirginliğe egemen olduktan sonra da orijinal bir yanıt vermiştir. Yalnız bu yanıtı verirken, lekeyle birlikte beyaz kısmı da yoruma katmıştır. Bu, ressamın ket vurulmuş duygularını ve içrel çatışmalarını vurgulayan bir hususturur.[7] "Anne, çocuk ne yapıyor diye bakıyor. Çocuğun durumunu merak ediyor. Biraz tedirgin görünüyor anne, hem de yardıma hazır."

Soruyorum: "Neden tedirgin?"

"Bir ses duymuş, bir şeyin sesi. Kontrole gelmiş."

"Sonra?"

"Çocuk üzgün. Annesinin değerli bir vazosunu kırmış olmalı. Odadan çıkmak istemiyor ve çıkmayacak." (T.A.T., V. Kart.)

Anneye ait değerli bir vazonun kırılışı nedeniyle duyulan suçluluk duygusu, birinin gözünde daima kontrol altında tutulma kaygısı ve geri çekilme, kendini cezalandırma motivasyonları da Rorschach bulgularını destekliyor.

"Yusuf ile evleneli iki yıl oluyor. Çok duygulu bir insan. Akrabalarına ve dostlarına çok bağlı. Evde olduğu zaman çok tedirgindir. Tüm kapıların sımsıkı kapalı olmasını ister ve bana kızar çoğu kez bu nedenle." (Eşi Ursula ile görüşme, 15 Ocak 1982.)

Ağaç Testi'nde, Gövde'nin dış çizgisi Ben'i (*Moi*) dış dünyadan ayıran bir sınırdır. Sınır çizgisinin biçimi, duyarlılığı (*sensibilité*) ve empatiyi ifade ediyor.[8] Ayrıca, Gövde'nin konik oluşu empatinin ayrılmaz bir ögesi olan sezgiselliği (*intuition*) vurguluyor. Böylece, Yusuf Kâtiboğlu'nda rastladığımız geleneğe bağlılık, ket vurulma ve içedönüklük göstergeleri, Diğeri'ne (*Autrui*) yaklaşmaya ilişkin çok derin bir gereksinimle denge buluyor. Denebilir ki, ressam Kâtiboğlu, içedönük içrel zenginliğini, diğer insanlarla ilişki kurmak için kullanmaktadır. Rorschach ve T.A.T. verileri de bu hususu destekliyor:

---

7 Mucchielli, s. 68.

8 Koch, s. 196.

II. Rorschach Kart'ı için söz konusu olan "dış çevrenin Ben'i tehdit etmesi" anlamı üzerine yapılan araştırmalar, bu tepkinin III. Kart'ta nasıl çözümlenmiş olduğunun önemine işaret eder. F. Minkowska'nın belirttiği gibi, II. Kart'a ilişkin gerilim, ket vurulma duyguları, III. Kart'ta yerini dinlenmeye, haz duyma ve bir hafiflik hissetme tepkilerine bırakır.[9] Fenomenolojik açıdan, II. Kart'taki Ben'e ilişkin tehlike artık uzaklaşmış, ufuk aydınlanmıştır. Bu karta verilen hareket (*kinestezi*) yanıtı, deneğin dışarıdan gelen etkileri edilgen bir biçimde kabul etmediğini, kendi kişisel dinamizmini kullanarak telkine direnç gösterdiğini, kendi kendini kontrol etme yeteneğine sahip olduğunu gösterir. Bu, bir anlamda karar verme ve gerçekleştirme yeteneğidir. Yusuf Kâtiboğlu da, III. Kart'a verdiği yanıtla bu yeteneğini kanıtlamış oluyor:

"Bu kısım bana negroların dansını hatırlatıyor. Beraber, ortaklaşa bir iş yapıyorlar. Daha çok bir dans bu. Yandaki kırmızı kısımlarda ise, ayaklarından asılmış iki tavuk algılıyorum." (Rorschach, III. Kart.)

III. Rorschach Kart'ına ilişkin her iki yanıtta da uyumlu, gerçekçi, heyecansal tepkiyi daha iyi kontrol etme çabası var. Diğeri'ne karşı duyulan kaygı dağılıyor, yerini çevreye daha iyi uyum yapabilme eylemi alıyor.

T.A.T. verilerine gelince:

"Yapayalnız, yorgun, hafif alkol almış. Kar yağmış bir yandan. Yahu niye yalnız kaldık diye soruyor kendi kendine. Dostluklara açılacak gibi geliyor bana." (T.A.T, III. BM Kart.)

"İlkokulda çizmeye başladım. Başka resim çizenler de vardı ama, gerçekten farklı olduğumu anladım. Kıskançlık duygularıyla bazı arkadaşlar bana darılıyorlardı. Çok üzülüyordum. Oysa biz aynı bahçenin çiçekleri sayılırdık. Ortaokulda anladım bunu. Rahatlamıştım. Yarış yok, insan sevgisi var. Yalnızlığı sevmiyorum" (Görüşme, 15 Ocak 1982).

"Çocuklukta güzel arkadaşlıklarım oldu. Yıllar sonra Trabzon'a giderek aradım onları. Düğünümde bulunsunlar istedim.

---

9 Mucchielli, s. 87.

Ama gitmişlerdi, her biri bir yere. Düğünümde sevinemedim bu yüzden" (Görüşme, 15 Ocak 1982).

"Akademiden ürktüm. Sakallar, bıyıklar, Fransızca terimler... Çok ürktüm. Kaçmaya çalıştım. Dışarıda çalıştım. İlk yıl öyle geçti. Kolay kolay arkadaşlık kuramadım. Fakat sonra, o yüzeyselliğin altındaki o ortak, o sımsıcak ruh. Oradan çıkamaz oldum. Dostluklar. Dostluk, yaşamanın kendisidir. Başkası olmazsa, ne anlamı var bu dünyanın?" (Görüşme, 15 Ocak 1982).

"Memleketimin İnsanları", "İki Arkadaş", "Bel Belleyenler", "Beş Kişiye Bir Balık", Kâtiboğlu'nun özlem duyduğu sıcak sevgi, dostluk dolu yapıtlar. Ne "Sıcak Sessizlik"te ne de "İhtiyar Balıkçı"da insan yalnız. Yürekte insan sevgisi olduktan sonra, o yalnızlığa da yalnızlık demiyor Kâtiboğlu.

Rorschach'ın IV. Kart'ı, güçlüklerin yeniden ortaya çıkmasını, Ben'in yeniden ezilme tehlikesi ile karşı karşıya kalmasını ifade eder. Kâtiboğlu bu karta şöyle yanıt veriyor:

"Bu bayağı zor bir resim. Bazı insanları korkutmak için olmalı. Ben kendim korktuğum için söylemiyorum. Korkutucu bir korkuluk olmalı. Fazla bir şey de yok. Resimde iki tavuskuşu da görülüyor. İki tavuskuşunun birbirine nazlanması, sevişmesi denebilir." (Rorschach, IV. Kart.)

Yanıtta karta ilişkin siyah şoku açıkça görülüyor. Kâtiboğlu şoktan kurtulmak için çaba gösteriyor. Anksiyete yüklü duruma iyice egemen olarak, orijinal bir yanıt vermeyi de başarıyor. Buradan giderek denebilir ki, Diğeri ile otorite sorunu yaşandığı zaman, Kâtiboğlu, önce örtük bir anksiyetenin eşlik ettiği bir blokaj içindedir. Ne var ki, bu ket vurulma durumu uzun sürmüyor. Yusuf Kâtiboğlu, duruma hemen egemen oluyor, zihinsel ve yaratıcı güçlerini kullanmak suretiyle uyumlu bir tepki gösteriyor. Kişilik yapısındaki ketlenme, dolaylı olarak, bir çözüm bulmada kendine destek oluyor böylece.

Aynı yorumu T.A.T.'in VIII. BM kartına verdiği yanıtta görmek olası:

"Korkunç bir sahne. Ameliyat olanı görmek istemiyor delikanlı. Arkasını dönmüş. Ama sonra birdenbire heyecanına hâkim oluyor ve yardım etmek üzere girişimde bulunuyor."

Rorschach'ın IX. Kart'ı derin bir duygusallığın, hatta "annenin anımsanması"na kadar giden, bu nedenle de anksiyete ve güvensizlik duygularının yeniden yankılanmasına yol açan bir karttır. Rorschach kartlarındaki mürekkep lekelerine ilişkin güçlük yeniden ortaya çıkmıştır adeta. Kâtiboğlu şöyle yanıtlıyor IX. Kartı:

"Bir yığın ayrıntı var kartta. Şekerli renkler. Hiç sevmem bu renkleri. Ögeler arasında da hiçbir ilişki yok. Ama yine bir şeyler görmeye çalışalım. Burası bir kelebeğin başı olabilir. (Beyaz bölümle birlikte). İnsan anatomisini de anımsatıyor. Kalça... Bir kadın... Evet, evet bir doğum olayı."

Bu yanıtı yapısal açıdan çözümlediğimizde, Kâtiboğlu'nun önce kartı eleştirdiğini ve hatta bir anlamda yadsıdığını görürüz. Bu tepki biçimi, geçirilen ruhsal şokun göstergesidir. Kartın eleştirilmesi, gözlemcinin karşısında duyulan savunucu saldırganlığa (*agressivité*) işaret ediyor. Burada belli bir ketlenmeden söz edilebilir. Ne var ki, ressam bu şoka ve savunucu nitelikteki saldırgan duygulara hemen egemen olmayı başarmış ve "doğum olayı" yanıtıyla özgün bir yoruma ulaşabilmiştir.

Rorschach Testi'nde görülen bu hususlar T.A.T. ile desteklenmektedir:

"Keman çalışmaları yapan bir çocuk. Ama üzgün. Çünkü çok iyi keman çalan biri onu eleştirmiş. Ama çocuk çok çalışacak, başarılı bir konser vererek eleştiren kişiyi hayrete düşürecek." (T.A.T., VII. Kart.)

"Baba-oğul birbirlerine sarılmışlar. Baba oğlunu teselli ediyor. Bir yanlış adım atmış, heyecanlarına kapılmış bir an çocuk. Fakat sonra derhal kendini toplamış, babasının onur duyacağı bir duruma gelmiş." (T.A.T., VI. BM Kart.)

Global izlenim açısından Kâtiboğlu'nun Ağaç'ı atılım dolu, devingen ve dengeli.[10] Ağaç'ın Taç bölümü merkezkaç bir hareket içeriyor. Bu niteliğin ruhsal karşılığı, "etkenlik, eylem gereksinimi, uyum göstermeye eğilim, dışadönüklük (*extraversion*)".[11]

---

10 Koch, s. 185.

11 Koch, s. 215.

Bu özelliklerin Rorschach'a nasıl yansıdığını görelim:

"Üstte iki kurbağa. Şu sarılar iki dans eden insan. Maviler ıstakoz. Bütün bunlar bana, sanki deniz altında bir bale yapılıyormuş izlenimini veriyor." (Rorschach, X. Kart.)

X. Kart, sosyo-affektif anlamda dışadönüklüğün harekete geçirilmesidir. Güncel yaşam, bireyin, Diğeri'nin izleyen bakışı altında gerçekleştireceği çeşitli eylemlerle doludur. Kişinin çeşitli tepkileri, onun kendi kendisini onaylama derecesini gösterir. Yusuf Kâtiboğlu, toplumsal yaşamın ondan istediği eylemlerin çeşitliliği ve Diğeri'nin onu izlemekte olduğu gerçeği karşısında tedirgindir. Ama ne yapacağını, neyi en iyi yapabileceğini çok iyi biliyor Kâtiboğlu. Zorunluluklara nasıl tepki göstermesi gerektiği konusunda kendine güvenli. Acelesi yok. En uygun ve en uyumlu tepkiyi seçmek için önlemlerini alıyor. Büyük ölçüde pratik zekâsı da var. Soyut düşünme yeteneğinin yanı sıra, somut zekâya sahip. Başlangıçta tüm duygusal yanıtlar vermesine karşın, birdenbire kendini toplamakta ve en uyumlu yanıtla birlikte en özgün olanını da sezebilmektedir.

"Önemli bir karar arifesindeler bu insanlar. Dinleniyorlar. Aslında dinlenirken düşünüyorlar. Sonra yoğun bir çalışmaya girecekler ve başarıya ulaşacaklar." (T.A.T., IX. BM Kart.)

"Hareketi, oyunu çok severim. Aç susuz oyunda geçerdi günlerim çocukken. 'Batı Yakası Hikâyesi'ni ben bizzat yaşadım. Kavgalar, danslar, oyunlar... Sandallar atımızdı. Tekneler arasında ne günler geçti dolu dizgin... Gelişigüzel hareket düşünürüm önce. Kavgalarımızda bile harekete geçmezden önce duygularımla hesaplaşırım" (Görüşme, 15 Ocak 1982).

"Yerinde susma iyidir. Bastıran susmalar. Ama o susmalar, kocaman, hareketli dalgalara dönüşür sonra. Akademi'de öyle oldu başında. Kavga yok, dendi. Kavga edene iki yıl uzaklaştırma cezası verilirdi. Bu korkuttu beni. Susmayı severim. Suskunluklar düşünmek demektir. Eylem için gerekli hesaplaşmaları getirir susmalar" (Görüşme, 15 Ocak 1982).

Kâtiboğlu'nun ağacındaki meyveler, yavaş yavaş ilerleyen bir olgunluk sürecini vurguluyor. Meyvelerin düzenli olmayışı yoğun

bir duyarlılığın göstergesi.[12] Ağaç'ın, kâğıttaki mekânda kapladığı yer açısından dengeli, olgun ve huzurlu olduğu söylenebilir.

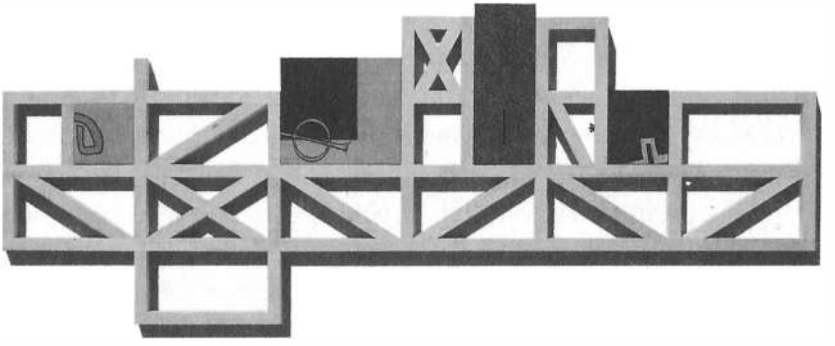
Tablolar, Görüşme, Koch Ağaç Testi, Rorschach ve T.A.T. verilerinden giderek Yusuf Kâtiboğlu'nun kişilik yapısını şöyle özetleyebiliriz:

Genelde kişiliğe egemen olan içedönüklük ve ketlenme özellikleri, dışadönük eyleme geçmek için bir hazırlık evresi olarak kullanılmakta. Kâtiboğlu, anne motifi açısından kendisini geçmişe bağlayan ve şok yaratıcı durumlarla karşılaştığında, onu hemen ilk nesnel ilişkilerin yaşandığı çocukluk dönemlerine götüren aşırı duyarlılığı, geleceğe yönelik projeleri için gereç olarak kullanmayı başarmıştır. Başka bir anlatımla, Kâtiboğlu, geçmişe yönelik içrel zenginliğinden gelecek adına yararlanmıştır. Ben ve Diğeri arasındaki uyumlu ilişki özlemi, onun empati konusundaki başarısının özünü oluşturuyor. Bir bakıma, Diğeri, onun geçmişe karşı savunması, savunucu desteğidir. Yalnızlıktan korkusu da bu yüzden.

Kâtiboğlu, anksiyete yaratıcı bir duruma önce, savunucu niteliği olan bir saldırganlıkla tepki gösteriyor. Bu vaziyet alış, en uyumlu davranışı seçmek için zaman kazanmaktır bir anlamda. Kâtiboğlu, bir güçlükle karşılaştığında, pratik yanı da çok zengin olan tüm zihinsel ve yaratıcı güçlerini öne sürer ve böylece söz konusu şoku kolayca atlatır. Ne olursa olsun, ulaşılmak istenen yere varılmalı, başarı gerçekleştirilmelidir. Yavaş yavaş, adım adım, düşünerek, taşınarak. Başarı için susma, geri çekilme gerekiyorsa bunun da sorumluluğunu taşır Kâtiboğlu. Gerekli atılımı yapmak için, en iyi zamanı seçecektir: Tıpkı yapıtlarında olduğu gibi en iyi son çizgiyi, en iyi renk karışımını, öyle içtepisel bir biçimde değil, duyarlılığı ince ince hesaplayarak, önlemlerini alarak aktaracaktır bizlere.

---

12 Koch, s. 325.



Geçmiş-Şimdi-Gelecek Arasında: Halil Akdeniz

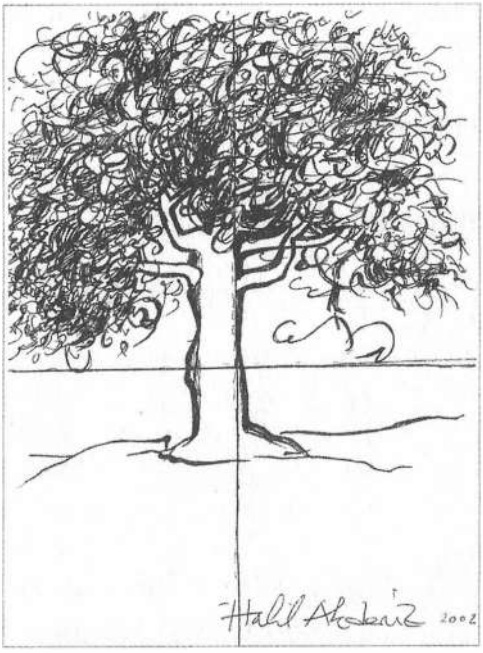
Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında;
Yekpare, geniş bir anın
Parçalanmış akışında...

Ahmet Hamdi Tanpınar

Kayalardan, eski mabet kalıntılarından, hiyerogliflerin damlaları geçmiş sanki. Halil Akdeniz'in zamanı geçmişte, kayaların derinlerindeydi önceleri. Ta çocukluğundan yavaş yavaş dolmuş; sonra birden taşmış Akdeniz. "Geçmiş Şimdi Gelecek" yekpare, geniş bir ana dönüşmüş.

Halil Akdeniz'i yıllardır tanırım. Tanırım da, ya çözemezsem Akdeniz gizemini diye bir heyecandır kaplar içimi. Birkaç yıl sürdü bu serüven. Sonunda Eski Anadolu Uygarlıkları'nın kalıntılarını gördüm yakından, yazılı kayalara tırmandım. Düşlerimde hep Akdeniz'in resimleri.

Bir cesaret, artık başlıyorum! Geçmişin katmanlarında gizli dört mevsimin, değişken günlerin anılarını psikanalitik dile çevirmek kolay olmayacak ama, bir deneyelim bakalım.



Psikanalistlere göre sanatçılar, yeryüzü ile gökyüzü arasında, bilimsel düzeydeki bilgimizle hayal bile edemeyeceğimiz pek çok şeyi bilmektedirler. Ben'imiz (*Moi*) ile Bilinçdışı'mız (*Inconscient*) arasındaki bilinmezlikleri onların yapıtlarıyla çözebiliriz.

Sanatçının iç dünyasından, bilinçdışının derinliklerinden gelen bu yankılarla, sanat yapıtları arasındaki ilişkinin geçmişi, ilk çocukluk dönemlerine kadar iner. Bir çocuğun çizdiği bir resim, kullandığı bir sözcük, bizi onun kişiliğine götürmez mi?

Projektif testlerin temelini oluşturan yansıtma (*projection*) kavramına göre, birey kendi evrenini, kendi varoluş biçimine göre temellendirir. Her algı, her eylem piktüral olsun, sözel olsun her anlatım, kişiliğin derin katlarını irdeleyecek ve böylece birey, projektif testlerin az yapılaşmış uyaranları aracılığıyla, kişiliğinin dinamik örgüsünü psikolojik yoruma açacaktır.

Sanat yapıtının psikolojik olarak kavranması, Charpy'nin de (1975) benimsediği, benim de esinlendiğim bir girişimdir. Görüldüğü gibi, projektif tekniklerden elde edilen veriler, görüşmeler ve piktüral objeye ilişkin yorumlar arasında ilişkisel bir bağlantı kurulabilir.

Enis Batur, "Bir kapı görmüştüm, açamadım. Bir duvar çıktı, geçemedim. Bir ip, düğüm tutmadı. Her şeyi anımsıyorum, belleğim öznesiz fiillerle, yüklemsiz gölgelerle dolu bir pıhtı okyanusu: İçeri girsem biri, dışarıda kalsam bir başkasıyım, elimdeki mührü

seçemedim...” diyor (“Sütte Ne Çok Kan Var”, 1998). Halil Akdeniz kapıları açmakla kalmıyor, kendi Ben'i ile geçmişteki Ben'i arasında bir birliktelik kuruyor. Elindeki mühür önemli değil; “O, Ben'im Ben de O” diyor. Değişmeyende değişiyor Akdeniz. Toprağın yüzyıllardır değişmeyen kayıtlarındaki hazineden, ince ağlarla çekiyor tarihi ve bir anlam yüklüyor sonra ona, gren ve mat dokular üzerinde.

“... İlkokul benim için çok önemliydi. Pazarları piknik gezilerine giderdik. Öğretmenimiz bir gün dedi ki:

– Eğlendiğiniz, gezimizde en çok zevk aldığınız şeyleri çizer misiniz?

Ben, altında eğlendiğimiz, salıncaklar kurduğumuz çınar ağacını çizdim.

– Bu ne ağacı?

– Kavak.

– Olmadı, bu kavak değil, çınar ağacı.

Çok utanmıştım. Bizim bölgede ‘çınar'a, halk arasında, ‘kavak' denirdi. Açıklayamadım, içimde kaldı.” (Söyleşiden)

“Antalya: Ege'den kaçırılmış/ Bir kent, Akdeniz'e nişanlanmış” (Özkan Mert, “Akdeniz Resimleri”).

1944'te Antalya'da doğan Akdeniz'in fantastik bir çocukluk geçirdiğine tanık oluyoruz: “... Eski yaşantıların üzerinde oynuyorduk her gün, her gece. Oyun dünyamızın içinde eski anılar vardı. Geçmiş ve Bugün iç içeydi. Çevremizdeki tepelerde körsten (mezarlar), Roma dönemi su kanalları, Kumluca Hazineleri ve başka niceleri!” (Söyleşiden)

“Amblemlere duyduğum ilgi çocukluğumdan geliyor sanırım. Eski hazineler, buluntular her gün her yerde konuşulurdu. Onların hâlâ izinde olanlar vardı.” (Söyleşiden)

“Yöremizde Nisan ayı, inanılmaz çiçeklerin açtığı bir mevsimdi. Antik dönemlerden kalma, bıçakla kesilmiş gibi taşlar ve Likya yazıları çocukluğumuzda hep, belki ta Roma döneminden gelen, gerçek ile fantezinin iç içe olduğu efsaneler anlatılırdı. Henüz okula bile gitmiyorduk o zamanlar.” (Söyleşiden)

“Bizim oralarda kapılar kilitlenmezdi. Hep dışarıda otururduk. Ya terasta ya da düz damlarda yatardık. Yattığımız zaman, yuka-

rıda gökyüzü ile baş başaydık. İnanılmaz yıldızlar, Kumluca ve Fenike arasında bizi nerelere götürmezdi ki! Uykuya dalarken dağlarla çevrilisinizdir ve yıldızlarla baş başa..." (Söyleşiden)

Koch Ağaç Testi, çocukluk anılarıyla dolu. Kök bölümünün global izlenimi *infantile* bir duyarlılığın, sezgiselliğin ve ket vuruluşun (*inhibition*) izlerini taşıyor.

Bütün bu inhibisyon durumu yine de atılım isteğiyle dolu. Sonunda adaptasyon sağlanıyor.

Ağaç'ın Taç bölümü, katı olmaktan korku, gerçeklik karşısında çekingenlik, ilişkilerde yumuşaklık niteliklerini içeriyor. Akdeniz, bazen erişilmez bir gizem içinde gizli ve çok dikkatli, uluorta ortaya çıkmamak için, bazen de cesur ve atılımcı. Taç'ın dış çerçevesi (*ballons de nuages*), sadece "Ben-Sen" ya da "Kişi-Eşya" ilişkisini değil, "Şimdi-Gelecek" arasındaki bağlantıyı da ifade edecektir. Taç bölümünün adeta bukleli oluşu (*couronne en boucles*), Akdeniz'in fantezist, coşkulu, gizemli olduğunu göstermekle beraber, onun toplumsever (*sociable*) yanına da işaret eder. Toplumseverlik niteliğini Rorschach Testi'nde de görüyoruz. VIII. kart, iletişim, sosyo-affektif açıdan yeni bir adaptasyon anlamlarını içerir: "Kenarda bir evcil hayvan var, yukarıdaki yeşilliği kendilerine çekiyor gibi. Aşağıdaki pembe kısım bahar çiçeklerini anımsatıyor."

Normal dışadönüklüğün (*extraversité*) ve sosyal uyumun sözcüsü olan X. kartı şöyle yanıtlıyor Akdeniz: "Burada sanki eski park yerleri, saray bahçeleri. Aşağıdan yukarı bakar gibisiniz. Maviler canlı yaratıkları temsil ediyor. Yukarıda da kale var. Aşağıya bakıyoruz coşku ile..."

"Canlı yaratıkların dünyası. Pembeler kendi kendilerini çekiyorlarmış gibi... Kartı ters çevirdiğim zaman eski melekleri görüyorum. Melekler farkında bile değil zamanın geçmişe mi, geleceğe mi ait olduğunun." (Söyleşiden)

Akdeniz'in Ağaç'ı introversif (içedönük) bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir sanatçının. Sakin ve derin bir karaktere sahip olan Akdeniz, bir yeni durum karşısında kaldığında kendinden kolay kolay çıkamaz, önlemlerini aldıktan sonra geleceğe yönelir. Yoksa eskiye dönerek bekler. Bu nitelik, Ağaç Testi'nde Gövde'nin solda

yer alması ile ifade edilmiştir. Ne var ki önlem alınır alınmaz Ağaç'ın bukleleri sağ tarafa da uzanacaktır.

Taç kısmının, Gövde'nin yarısını da beraberine alarak üst tarafı kaplamış olması, Akdeniz'in, duyumlarüstü (*supra-sensible*) ve felsefi bir âleme ilgi gösterdiğinin ifadesidir. Felsefi bilgelik, daha sonra, Akdeniz'in Anadolu Uygarlığı'na ilişkin idollerinde harmanlaşacaktır. Onun yapıtlarında her şekil, bir garip rüya rengiyle uyuşmuş, yaşamını yeniden kurgular gibidir. Fazıl Hüsnü Dağlarca: "*Düşle gerçek birbirine yakındır / Bilmez işler / Güçlü düşler / Gerçek olur ergeç*" derken bir şiirinde, Akdeniz'in resimlerini incelemiş miydi acaba?

I. Rorschach Kartı ilk karşılaşılan, bilinmezliği nedeniyle "risk" taşıyan bir uyarandır. Akdeniz bu karta uzunca bir latans zamanından sonra (30 saniye) cevap vermiştir. Söz konusu blokaj, risk karşısında altüst olmamak için seçilmiştir. Akdeniz bilinen bir yanıt vererek bilinmezi aşar: "Burada kanatlarını açmış bir yarasa görüyorum. Şurada da bir kadın göğsü var..."

IV. kart, güçlüğün, yeniden görünmesi belirsiz izlemlerin ortaya çıkması, Ben'in kaygı duyması, ezilmesi anlamlarını içerir. Akdeniz'in bu karta ilişkin latans zamanı yine uzundur. Kartı birçok yöne çevirdikten sonra (40 saniye): "Bu biraz insanın kendine doğru gelmesi. Yarı hayvan, yarı insan. Doğaüstü bir yaratık" diyor.

VI. kart latant cinsellik, Kendi-Başkası imajı kartıdır. Akdeniz, bu kartta beklenen cinsellik yanıtını sembolik olarak şöyle açıklamakla yetinmiştir: "Yerin altından fışkıran yukarı çıkınca zirvede sevinci yaşayan bir yaratık. Bu çıkış sevinç kutlaması gibi, bayram gibi. Enerji yukarı çıkıyor, patlıyor. Altta da enerji var." Açıktan ifade edemiyor cinselliği Akdeniz: "*Yok gibi uzun kumsalda / Yürüyüşün bıraktığı izler*"... "Şimdi kalıntıların arasında başka biriymiş gibi dolaşıyor" denemez mi? Saklanmalı, gizlenmeli mi cinsellik? Saklansa bile yıldız tutar, çeker, çıkarır bir bir geceden cinselliği.

"Beş yıl Muttalip Hoca ile okudum. Bana, ileriye dönük idealler verdi. Böylece, okumanın erdem olduğu düşüncesi lafta kalmadı. Resim konusunda da çok yetenekliydi, yanımızda Atatürk port-

releri çizerdi. Hâlâ ideallerinden uzaklaşmış değil. Her gidişimde ziyaret ederim onu. Zaman zaman da haberleşiriz. Bir başkadır Muttalip Hoca." (Söyleşiden)

Test sonuçlarının da belirttiği gibi Akdeniz, içedönük (*introvert*) kişiliğiyle geçmişe, anılara, ana baba imagolarına sımsıkı bağlı görünüyor. Zaman zaman çekingen bir tavır içinde. Hele bilinmedik bir risk söz konusu ise, Akdeniz uzun uzun düşünecek, gizemi çözmeye çalışacaktır. Emin olmadan gerçekleştirilecek bir atılım ne işe yarar? Felsefe-matematik bileşiminde sürekli bir araştırmaya yönelen Akdeniz, böyle bir hazırlıktan sonra, zaman-ötesi bir bilgelik yüklenecek, koyu-suskun gravürcülerden kalma bir dizi imge ile yola çıkacak ve "Siz keşfedin artık beni!" diyecektir.

Görünmeyenin piramidinden bakarsanız, Akdeniz'i olduğu gibi görebilirsiniz. Fantezilerle dolu bir çocukluk, gökyüzünde alabildiğine yıldızlar ve toprak altında nice anılar, nice yazılar! Bir de halden anlayan, kadir bilen "Muttalip Demir Hoca".

"Cumhuriyet Dönemi'nin tipik çağdaş öğretmeniydi Muttalip Hoca. Eşinin annesi birkaç dil biliyor, ben doğmadan Rusya'dan gelmişler. Herkes severdi onları." (Söyleşiden)

Geometrik bir düzenin getirdiği bu içrel yankılanmaların Grek, Hitit, Urartu, Hatti ya da başka bir kültür birikiminden giderek, son dönemin plastik arayışlarına sessizce uzandığını göreceğiz böylece. Rorschach Testi'nde de dikkatimizi çekiyor bu nitelik. Yanıt vermeden önce, Akdeniz uzun uzun düşünüyor, risk olasılığını çözdükten sonra rahatlıyor. Test süresinde de sakin, içrel arayışlarını sessizce gerçekleştiren "mütevazı" bir sanatçı Halil Akdeniz.

Bu geçişi fark etmek zordur gerçekte. Ne var ki geometrinin araştırmacılığı ile duygunun dışadönük (*extraversif*) yanını ifade eden renkler bir araya gelince, size de katmanların derinlerini araştırmaya yönelik psikanalitik ve arkeolojik kazma işi düşer.

Akdeniz'in resimlerinde hep soyutlama eğilimini görürüz. Gizli bir şiirsellik, pastoral bir haz, soyut olanın katmanlarında gizlenmiştir. Kolay değil Akdeniz'i bir çırpıda anlayabilmek. Onun saklambaç oyunu uzun sürer. Bir bakarsınız bir imde ya da bir renkte. Derinlerde de olabilir, arkeologlarla beraber ya da gökyüzünde

yıldızlar alfabesini çözmeye çalışıyordur. Böylece daha önce yaşayanlarla, kendisini ve kendi insanını kaynaştırmış olacaktır. Jung'un "ortak bilinçdışı" kavramı ile anlatmak istediği de bu değil midir?

Bir tek simge yetmiyor gren ve mat dokuların altını açık ve seçik görmek için. Resim yüzeyinin üzerinde eski uygarlıkların simgeleri ve geometrik ögeleri... Zaman dışından taşan gizemler, Akdeniz'in gönlünden, yine başka bir bilinmeze, geometrinin gizemlerine akıyor.

Gezintiler alanından, gerçeğin dakikliğine uzanıyoruz. Lakin kayıyor bilinenler yine, bilinmezler denizine. Daha çok işimiz var.

Görünmeyen elin nakışı matematikleşiyor. Şimdi hayalet olan o uygarlığın yıkıntıları içinden, harmanlanmış acı-coşku-öfke-dinginlik sembolleri sarıyor yüreğimizi. "Ey aritmetik, vurgunum sana!" Hiç dokunmadığımız o mabetlerin, yazılı kayaların sonsuza uzanışı! Aritmetiğin alınyazısı şimdi Halil Akdeniz'in gizemli dokularında sürüyor sonsuza, ölümsüze dek...

Türk görsel geleneğini çoktan aşmış Halil Akdeniz. "Seni bir yumağa sarıyorum / Bitmiyorsun." Biter mi o gelenek? Halil Akdeniz yeni bireşimler tasarlıyor durmadan.

Renk, dışavurumcu niteliğiyle resmin en önemli sorunlarından biridir. Cézanne'ın, Albers'in piktüral mekânına ilişkin renk çalışmaları, aslında iç-dış arasında var olan bir ilişkinin coşkulu ifadesidir. Akdeniz, Berlin'de geçirdiği yılların sonuna doğru renge yönelmiştir. Bu tanışma rastlantısal değildir asla. Muttalip Hoca döneminden başlar da diyebiliriz. "Boya türlerini anlatmıştı Muttalip Hoca. Ne var ki yeterince malzeme yoktu. Bir gün rengârenk çiçekleri topladım, kuruttum ve paketledim. Kuruyunca dövdüm onları, toz durumuna getirdim. Sonra suyla karıştırıp, boya olarak kullandım. Hazine gibiydi benim için bu çiçek tozları. Muttalip Hoca çok beğendi. Resmi çok içten yapıyordum. Resimlerin Muttalip Hoca tarafından sınıfta gösterilmesi, asılması onurlandırıyordu beni." (Söyleşiden)

"Benimle başlayan serüven, giderek ailece de benimsendi diyebilirim. Kardeşim İsmet ve onun oğlu, kardeşimin kızı ve kendi kı-

zım Yeşim, aynı yolun yolcusuyuz. Yeşim Akdeniz, Ankara Güzel Sanatlar Lisesi'ni bitirdi, Şimdi Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde..." (Söyleşiden)

Akdeniz'in renk araştırmalarında da kareler yer almaktadır. "Soyut", gerçeğin dönüştürülmesi olduğuna göre, "Renk" bu etkinlik adına yükleniyor sorumluluğu. Sınırları kesin üçgenlerin oluşturduğu bir mekândan bakıyorsunuz dış dünyaya.

Yeşille kahverengi, şiirsel bir dinginliği yaşamaya çalışıyor. Bundan böyle eski, yenilenmiş, bambaşka bir bireşim çıkmıştır ortaya. İmgelerden oluşan şiirsel ve felsefi bir bütünle berabersinizdir artık. Akdeniz'in tuvali böylece özgün, yepyeni bir yapıdır. Eski-Yeni, Duygu-Akıl, bir aşk tutkusu içinde, diğer mekânlara karşın özgürlüklerini yaşarlar ve beraberliklerini de bir gizeme dönüştürürler. Tesadüflerden uzak, "Duygusal ve Ussal"ın iç içeliğini biz, Akdeniz'in resimlerinde keşfederiz. İmgeler açıkça anlatmaz kimseye bu sırrı. Siz anlamalısınız, siz duymalısınız derinlerinizde. Resim yüzeyinin grenli ve mat dokusu üzerinde, eski uygarlıkların simgelerini ya da geometrik ögelerini anlamlandırabilmek için onun üzerinde yaşadığı toprakların tarihini incelemelisiniz, ince ince. Ancak "araştırmak, anlamak ve duymak" beraberliğinde Halil Akdeniz'in dünyasına ulaşabilirsiniz.

Bir tuval noktalanıp, çizgilenip yeryüzüne çıkmışsa, dünyada bir şeyler değişmiştir. Şair de öyle söylemiyor mu?

Büyülü matematik
Böldüm sonra
Bütünledim yeniden
Uç uç böceği
Çıktı karıncadan...

Sabahattin Kudret Aksal

Rıfat Koçak İle Yıllar Sonra Yeniden Buluşma

Sonunda bulduk,
Aradığımız ışığı,
Aradığımız yerlerde değil
Bulduk içinde bir masalın,
Yıllarca önce anlatılan...

Kemal Özer, "Birlikte Olmanın Yüzü"

Dün, bugün, yarın kavşağında, 2000 yılında tanıştık Rıfat Koçak ile Sera Galerisi'nde. "Kamera ve Kadın" adlı çok ilginç bir sergiydi. Öylesine etkilenmiş olmalıyım ki, ayrılırken kendisine "Bizim eve gelir misin, uzun uzun konuşuruz" demişim. Rıfat Koçak'ın yanıtı: "Ne mutlu bana!" olmuş.

Tıpkı bir masal gibi! Buluştuk, uzun uzun konuştuk sanat ve psikanaliz konusunda kendisiyle. Sadece o mutlu değil, ben de çok mutluydum. "Varoluş, zaman ve mekânın iç içeliğinde düşlerle gerçekleşir"den tutun da, "insan tanımak" konusunda psikoterapinin rolüne kadar, her şeyi tartıştık. "Renkler, düşlerimizin giysileridir. Deşerseniz görürsünüz derinliklerdeki figürleri" görüşüme o da katıldı ve kendini bundan hiç sakınmadı.

2004 yılında yine buluştuk Ankara'da. Bu kez, on on beş gün süren terapötik bir çalışma söz konusuydu.

9 Şubat 2008'de ortak dostumuz Ekrem Kadak ve Rıfat Koçak ansızın, beni görmeye geldiler. Sonunda bitti hasret. Ayrıca, çok güzel haberler de var. Koçak evlenmiş, karısı Kıymet ve oğlu Boran, yaşamına renk katmış. Böylece Rıfat Koçak'ı "Onlar ermiş muradına!" türünden yepyeni bir masalın içinde buldum.

Rıfat Koçak'ı, Ruhsallık ve Yaratma (*Psychisme et Création*) kavşağında tanımıştım yıllar önce. Yaratıcılık ve metapsikoloji konusunda, pek çok sohbetlerimiz vardır. Psikanaliz piktüral, teatral, strüktüral birçok yaratıcılık materyali üzerine dayanır. Ne var ki sanatçının, bu yaratıcılık materyali ile neyi ifade etmek istediğini bilmek gerekir. Burada önemli olan sanatçının gizli derinlikleridir. Rıfat Koçak'ın sergi adları da düşündürücü bir psikanalist için: "Ay Işığında Sohbet", "Yelken Açtım", "Teknem Kırmızıydı", "Katamaran", "Deniz Altında Yolculuk", "Yelkenli", "Üçüncü Göz" vs.

Rıfat Koçak'ta çok zengin bir ifade olanağı olduğunu görüyoruz. Resim, heykel ve bu alanda kullandığı çeşitli malzemeler, Rıfat Koçak'ın dünyasını zenginleştiriyor ve anlamlı kılıyor. "Resim" sanatçı için iki boyutlu, "Heykel" ise üç boyutlu bir dünyanın konuşma dilidir. Bazen her ikisi, ayrılmaz sevdalılar gibidirler. Heykelde kullandığı ahşap, metal, taş, çeşitli atıklar ve her şey iç içedir. Bir "Yusuf ile Züleyha" öyküsü yaşıyorsunuz sanki. Siz de katılırsınız artık bu maceraya.

Rıfat Koçak sadece dış dünyası ile değil, iç dünyası ile de beraber. Bir yazısında şöyle diyor sanatçı: "Çevremizde olup bitenleri algılamaya başladığımızda olaylar belki de bizim bilinçdışımızı etkiliyor önce, bir çocuk gibi. Sadece bakıyoruz geçiyoruz. Bilincine vardığımızda da yarım bırakıp gidiyoruz ya da ciddi bir tembellik ile karşı karşıyayız. Yeterince çaba sarf etmiyoruz gibi geliyor. Sanat ve sanatçının yıldızlar kadar uzak olduğunu varsaydığımız günümüzde, aslında o kadar da senden, benden ve hayattan, yaşantımızdan uzak olmadığını, aynı problemleri ve sevinçleri paylaştığımızı görüyoruz."

Resim, heykel, heykel sentezlerinde ahşap, taş-toprak, atıklar, cam veya diğer madde kırıkları, metal beraberliği psikolojik açıdan bana derin bir hümanizmayı ifade ediyor. Evren gibi, tüm yaşanmışlıklar gibi, gelmiş-geçmiş-gelecek tüm insanlar gibi el ele, iç içe. Hangi boyutta olurlarsa olsunlar, Rıfat Koçak göğe bile tırmanır, gerekiyorsa eğer.

"2004 yılında Boran doğdu. Evimizi o daha dünyaya gelmeden, kendi kendimize kurmaya karar verdik. Eşim o sırada hamileydi ve her zaman olduğu gibi bana destek oldu. İki kubbe dekorasyon işi aldık. Para kazanacağımız bir işti bu. Çok kısa bir süre içinde bitirdiğim bu çalışmada iki kubbeden birinin tavanına mavi gözlü, sarışın bir çocuk portresi yapmıştım. Yıllar sonra, önce başkalarının gözlemleri, sonra da kendi incelemelerim sonucu bu portrenin tıpatıp 'Boran' olduğunu keşfettim. Oysa o zaman Boran henüz doğmamıştı ve işin en garibi, mavi gözlü, sarışın bir çocuk olarak dünyaya geldi. Tıpkı o kubbenin tavanına astığım portre gibi bir 'mavi çocuk'."

Rıfat Koçak, bunu anlattığında, onun sadece bu dünyada değil, her yerde var olduğunu anladım. Ve Belçikalı romancı, şair, oyun yazarı, hukukçu ve psikanalist Henry Bauchau'nun *L'Enfant Bleu* (Mavi Çocuk) kitabı geldi hatırıma. Çok benzettim Henry ile Rıfat Koçak'ı birbirlerine.

"Daha sonra da Kıymet ile birlikte kendi evimizi (taşından toprağından, her bir parçasından) kendi kendimize inşa ettik. 9 m x 24 m yükseklikte sekiz katlı bir binanın ölçülerine uyarak, kısa bir süre içinde bitirdik bu inşaatı. Evimizin içine koyduğumuz tuval 350 kg civarındaydı ve 26 kişinin yardımıyla asılabildi." Rıfat Koçak anlatmaya devam ediyor: "Çok yakın bir arkadaşım var. 1993'te televizyonda çalışıyordu. Onunla sık sık içki içilen bir yerde buluşurduk. Mehmet Kaya, bana hiç belli etmeden, masanın yanına bir kâğıt bir kalem bırakırdı, sonra da bu resimleri biriktirirmiş. Dört yıl sonra bir gün beni evine çağırdı. Bir de ne göreyim? Arkadaşım, topladığı her resmi özel bir biçimde çerçeveletip duvara astığı bir kompozisyon geliştirmiş."

Rıfat Koçak, yaptığı heykellerde taş, ahşap, metal, polyester, cam, seramik, tüm öğeleri kullanarak, kendisini, eşini, oğlunu,

tüm dostlarını bir araya getiriyor. Ayrılık geçerli değildir artık: Ben, sen, o, diğerleri ayrılmaz bir bütün oluşturuyor. Konuşmaya devam ediyoruz: "Denizi çok seviyorum. Bu nedenle Bodrum Kızılağaç'ta yaşıyorum, eşim Kıymet ve oğlum Boran ile beraber. Düşünce, düş ve hayal gücü eşliğinde ne kaygılar, ne umutlar gelip geçiyor. Ben bütün bu düş yolculuğunu, resim ve heykel çalışmalarıyla yapıyorum. İyi ki sanatçı bir ailenin içinde doğmuşum. Gözümü dünyaya açtığımdan bu yana sanatla beraberim. Kaygılar yaşıyor muyum? Yarına hep umutla mı bakıyorum? Kuşkusuz hayır, ama gerek kendimle, gerekse sevdiklerimle paylaştıklarım, yolumu açıyor. Arada aksadığım olsa da, amacım güçleri aşmak. Resim ve heykel eşliğinde yürüyorum gündüz gece."

Rıfat Koçak, 1971'de Tokat'ta doğmuş. 1992'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde yüksek lisans eğitimini tamamlayan Rıfat Koçak, görüldüğü gibi, başlamışsa bir işe peşini bırakmaz.

İlk kişisel sergisini 1993 yılında açan Rıfat Koçak'ın nice diziler geldi geçti yaşamından: "Kâbus ve Korkular", "Helezonik Düşler", "Yokuş Aşağı", "Tren Yolunda", "Üçüncü Göz" ve daha niceleri.

Halen çalışmalarını Bodrum Kızılağaç'taki atölyesinde sürdüren sanatçının İstanbul, Ankara, Antalya, İzmir, Adana, Bodrum, Çanakkale, Balıkesir'de gerçekleştirdiği pek çok sergi dışında, Amsterdam-Hollanda, Midilli-Yunanistan, Londra-İngiltere'de açılan sergiler de Rıfat Koçak'ın yorulmak bilmeyen sanat yolculuğuna tanıklık ediyor.

Yaratılan bir sanat eseri ile sanatçı arasında bitmez bir ilişki. J. Nuttin'in dediği gibi sanatçının kişiliğinde hem kendisi (BEN) hem de diğeri (ÇEVRE) var. T. Tomaszewski "insan-dünya" ilişkisinden söz ederken (1966), içedönüklük (*introversion*) ve dışadönüklük (*extraversion*) kavramlarını gündeme getirmiş oluyor. S. Freud da, C. G. Jung da bu iki temel versiyonun önemini çok daha önce belirtmişlerdi.

Bu doğrultuda, Rıfat Koçak'ın da "Ben ve Çevre" ilişkilerini bilimsel olarak ele alabilmek için M.M.P.I. Çok Yönlü Kişilik En-

vanteri, Jean Le Men'in D10 Testi, Beck Umutsuzluk Ölçeği, Evlilikte Uyum Ölçeği (EUÖ) ve Charles Koch'un Ağaç Testi gibi materyalleri kullandım. Sonuçları şöyle özetleyebiliriz:

M.M.P.I. Test sonuçları bize, Rıfat Koçak'ın bazı konularda saplantıları olduğunu göstermektedir. Eyleme geçmeden önce yaşadığı kaygılar yoğun. Yükseklik korkusu, aklını kaybetme endişesi, mükemmeliyetçilik (*perfectionnisme*) Rıfat'ın kişilik envanterinde ağır basıyor. Baba sevgisinin eksikliği Rıfat'ın davranışlarını çok etkilemekte. Sanatçı bu yoğun eksikliği ailesiyle, arkadaşlarıyla ve resim-heykel senteziyle çözmeye çalışıyor. Üçüncü gözünü de her zaman kullanıyor. Kuşkusuz bu nedenle Beck Umutsuzluk Ölçeği'nde başarısı yüksek (20 üzerinden 18 pozitif yanıtla karşı karşıyayız). EUÖ yanıtları Rıfat Koçak'ın Kıymet ile çok mutlu bir evlilik yaşadığını gösteriyor; aralarında her zaman anlaşma, toplumsal kurallara uyma ve dolayısıyla "yaşam felsefesi" açısından tam bir beraberlik söz konusu.

Jean Le Men D10 Testi'nde, aile motifine büyük güveni olduğunu saptıyoruz. Ne var ki kişilerin çizgiyle ifade edilebilmesinde önemli bir içe kapanış (*introversion*) söz konusu. Duyguların, yüz ve bakışla ifade edilmesinde kaçış ön planda yer alıyor. "Bize doğru bakıyorlar" diye yanıtladığı kişiler, gerçekte bize sırtlarını çevirmişler gibi çizilmişler. Nitekim Ağaç Testi'nde de aynı durumla karşı karşıyayız. Bu nedenle söz konusu teste ilişkin daha ayrıntılı bilgi vermek yerinde olur diye düşünüyorum:

Dr. Arthus da bu şemaya katılıyor, birçok araştırmacı gibi.

Şimdi Rıfat Koçak'ın çizdiği ağacı ele alalım:

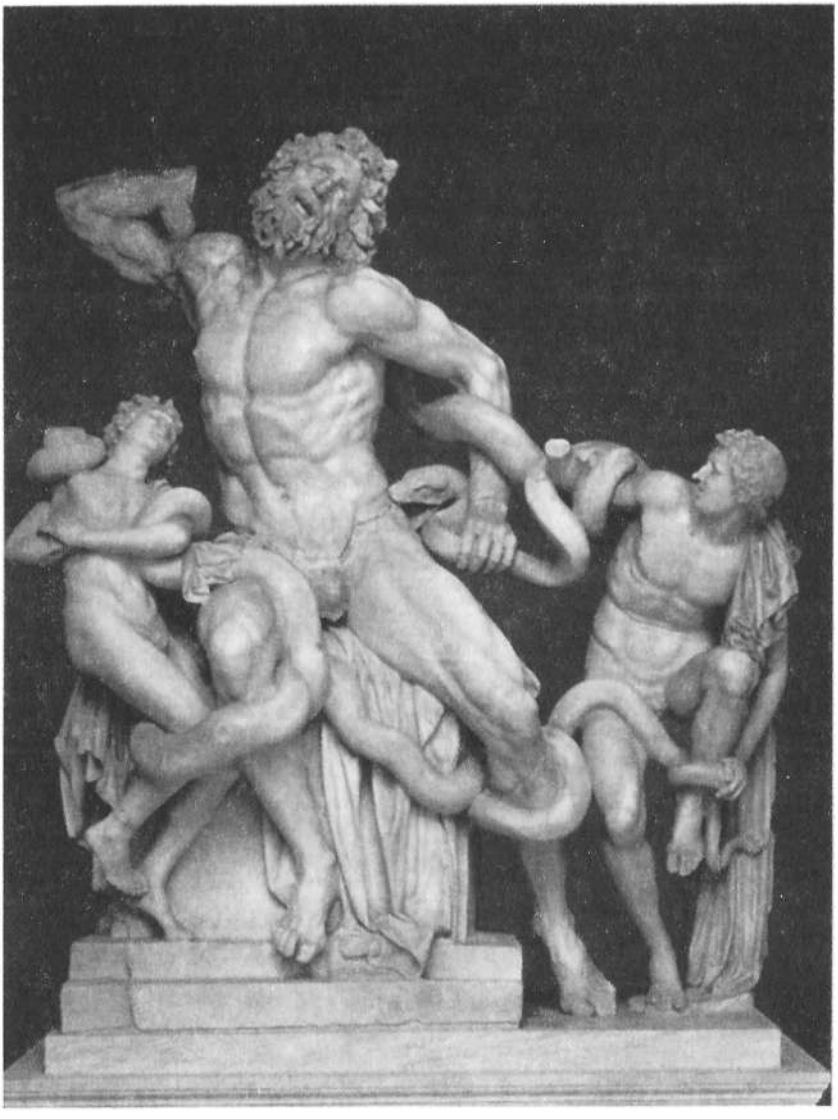
Rıfat Koçak'ın "Ağaç"ı onun ne kadar gizemli, ne kadar içe kapanık bir hayat yaşadığını açıkça gösteriyor. Üst kısımdaki dalların, keza Gövde'nin çizim biçimi, tıpkı D10 testindeki belirsizliğe benziyor. Geçmiş, onun için vazgeçilmez bir anı birikimi (tıpkı resim ve heykel alanında kullandığı malzemeler gibi) ve gizlenme alanı. Sonra yapıtlarıyla ortaya çıkıyor, seni de, beni de, daha doğrusu hepimizi yanına alıyor.

Sanatçılar hiçbir zaman yalnız değiller. Sanatçı varsa, seyirci de var. Ben yıllardır onlarla aynı evde yaşıyorum, benim evlatlarım gi-

biler. Aralarında anlaşma olmadığı zaman değiştiririm odalarını, yerlerini. Sabahtan akşama kadar onlarla konuşurum, gülerim, ağlarım: Duran Karaca, Toygun Orbay, Eren Eyüboğlu, Bihvat Maviton, Nadide Akdeniz, Cengiz Savaş, Orhan Peker, Yalçın Gökçebağ, Habip Aydoğdu, Hamza İnanç, Adil ve Aynur Ocak, Bünyamin Balamir, Ekrem Kadak, Rıfat Koçak, Ekrem Kahraman, Ercan Ayçiçek, Fikri Cantürk, İhsan Kendir, Zuhal Dekeli, Söbütay Özer, Devrim Erbil, Devabil Kara, Yusuf Kâtiboğlu, Turan Erol, Utku Varlık, Burcu Ertem, Gencay Arif Buz, Fahrettin Baykal, Ayşe Arkün, Hayati Misman, Tunç Tanışık, Kayhan Keskinok, Vural Yurdakul, Nuri İyem, Halil Akdeniz, Nurcan Giz, fotoğraflarıyla Hamit Yalçın. Görüyorsunuz biz çok geniş bir aileyiz. Karşılıklı, içten bir sevgi bu. "Onlar" varsa ben varım. "Ben" varsam onlar var. Öyle özen gösteririm ki her birine! Benim yaşamım onlarla sürüyor.

Sen bir çiçeksin,
Annen saksı
Azıcık hastalansan,
Odalar yaslı.
Sevincimiz, üzüntümüz,
Hep sana bağlı
Senden gelir gücümüz
Doğan güne karşı,
Bizim çocukluğumuz
Karanlık paslı
Sen güneşlerde yaşa
Altın saçlı!
Gökten düşen mavi ışık.
Mavi ışıklarda dünya
Evlerin yaşaması
Sen olunca.

Behçet Necatigil, "Mavi Işık"



Var Olmak ya da Olmamak

... Yaşadıklarımdan öğrendiğim bir şey var:
Yaşadın mı büyük yaşayacaksın, ırmaklara, göğe bütün
evrene karışırcasına
Çünkü ömür dediğimiz şey
Hayata sunulmuş bir armağandır
Ve hayat sunulmuş bir armağandır insana.

Ataol Behramoğlu

Ben varsam, benim bir gölgem de vardır. Jung öyle dememiş mi? "Herkes bir gölgeye sahiptir." Bu gölge ile ne kadar az yüzleşirsek, kendimizi o kadar tanımamış oluruz. Böylece "gölge", bilinçce kabul edilemez ve dışarıya, diğer insanlara yansıtılır. İnsan kendi gölgesiyle yüzleşip hesaplaşmayı öğrenirse, dünya için gerçek bir şey yapmış olur, "hiçlik" kalkar ortadan. "Var olurum" o zaman. "Ben varsam", "var olmama"ya da son vermiş olmaz mıyım? İnsanın toplum içinde var olabilmesi ve grup üyeliğini sürdürebilmesi için, gölgesindeki hayvansı eğilimleri bastırması, böylece güçlü bir "persona" geliştirmesi gerekir. Bu anlamda "persona", toplum tarafından kabul edilebilmek için insanın dış dünyaya karşı taktığı maske ya da takındığı kimliktir.

Aslında insanın derinliklerindeki karşıtlıklar, Jung'un sözünü ettiği persona-gölge kutuplaşmasından farklı biçimlerde de, insanın psikolojik yaşamında mevcut. İnsan, kendine yabancılaşmadan, dünyaya yaklaşabilirse "var"dır. Bu anlamda "var olmak", "hiçlik" kavramını ortadan kaldıracaktır kuşkusuz.

Hegel'in söylediği gibi, "insanoğlu kendi aklının olanaklarını ve gücünü tahmin bile edemez". Var olabilmek için kendisini, kendi olanaklarını en küçük ayrıntılarına kadar gözden geçirmesi, "Diğeri"ni de küçümsemeden, kıskanmadan tanımaya çalışması gerekir. Böylece felsefi bir yolculuğa çıkılmış olacaktır. Anicius Boethius'un ifade ettiği gibi, "felsefe" bütün bulutları dağıtacak, ışığı insanın derinliklerine yöneltecektir. Bu anlamda "felsefe" aracılığıyla sorunlarla başa çıkmak mümkün olabilecektir. Filozof olmak, sadece ince kavrayışlı fikirlere sahip olmak ya da bir felsefe ekolü kurmak demek değildir.

Herkesin bir yaşam felsefesi vardır. Ne var ki, çoğumuz bu gerçeğin farkında değiliz. Oysa kendi felsefemizi anlamak, birçok sorunun ortaya çıkmasını önlememize, sorunları çözmemize veya kontrol altında tutmamıza yarayabilir. Sonuçta felsefe, hepimizin derinliklerinde var olan soruları inceler: İyi bir hayat nasıl yaşanır? İyi nedir? Yaşamın amacı ve konusu nedir? Neden bu noktada bulunuyorum? Doğru olan nedir? Neden ben doğru olanı yapmalıyım?

Felsefe, tarih boyunca en bilge düşünürlerin soruları ve yanıtlarından oluşmuş. Ne var ki, felsefe aynı zamanda "kişisel"dir. Bir anlamda, hepimiz kendi kendimizin filozofuyuz. Prof. Lou Marinoff, *Felsefe Terapisi* adlı yapıtında çok önemli bir öneride bulunuyor: "Prozac'ı bırak, Platon'a takıl."

Sorunlarımız üzerinde, felsefeye yönelerek derinlemesine çalıştığımızda elde edeceğimiz şey, şimdi veya gelecekte yolumuza çıkacak her soruna açık ve net bir düşünce biçimiyle yaklaşmak, sorunlarımızı bu şekilde çözmek olacaktır.

Kuşkusuz yaşam çok karmaşık ve stres doludur. Ne var ki, umudumuzu bir tarafa atmadan bütün bunların üstesinden gelinebileceğini bilmemiz çok önemli bir adımdır.

Evren bize, giderek bilimden ve dinden çok daha önemli olanaklar sunmaktadır. Bertrand Russell, felsefeyi "teoloji ile bilim arasında, tarafsız bir bölge" diye tanımlarken, bize böyle bir olanağın önemini göstermiş olmuyor mu?

Felsefe artık, insanların onu anlayabileceği ve uygulayabileceği noktada yeniden gün ışığına çıkıyor diyebiliriz. Felsefe konusundaki gizli gerçek, çoğu insanın felsefe yapabileceği olgusudur.

Terapi alanında felsefeyi uygulamak demek, kendi içsel dünyamızı araştırmak demektir. Kendimizi keşfetmek gezisinde, en yetkin kişi biziz. Bununla beraber bazen, benzer yolları yürümüş filozofların yol göstericiliğinden de faydalanabiliriz.

Kendimizi anlamaya, kendi sorunlarımızı çözmeye çalışarak "Diğeri"ne yaklaşmaya çalışırken, önemli bir noktanın varlığına da işaret etmeliyiz: İş... "Var olmak ya da olmamak" onsuz olmaz. Voltaire'in söylediği gibi: "İş bizi üç büyük kötülükten korur: Can sıkıntısından, ahlaksızlıktan ve yoksulluktan." Genel olarak "iş", yaşamın çok önemli bir dilimidir. Herhangi bir işte çıkan etik anlaşmazlıklar, sorunlarımızı daha da önemli kılar. Hangi iş olursa olsun, bir işi iyi yapmak bize bir doyum duygusu verir.

Çoğu insan için "iş" iyi bir yaşam yolculuğudur. Sevmediğimiz bir işte çalışmak bile kötü değildir. Bazen bir işi, o işe uygun olmadığımızı keşfetmek için yapmak zorunda olabiliriz. Katı akılcılık ile katı deneycilik arasındaki "orta yol"da yaşamdan öğrendiklerimiz bize ne yollar açabilir. Anlamlı çalışma, insan için iyi bir yolculuktur. Thomas Carlyl'nin söylediği gibi, "Her iş kendi başına soyludur". Denemezsek nasıl bilebiliriz ki?

Var olmak ya da olmamak serüveninde daha neler var söylenecek.

... Hadi bakalım başla işine
İlk vapuru ilk treni
İlk uçağı kaldır
Dünyamızın çarkı dönsün...

Sabahattin Kudret Aksal

Freud, başlangıçta bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkan psikanalitik kuramın gerçekte felsefe, din ve sanat alanlarındaki sorunların çözümüne de yardımcı olduğunu söylemiştir. Özellikle de sanat psikanaliz için çok verimli bir kaynak oluşturur, çünkü sanatçılar, yine Freud'a göre, yeryüzü ile gökyüzü arasında, alışılagelmiş bilişsel donanımımızla asla varamayacağımız gerçeklikleri bilirler, bize bilinçdışının gizemli kapılarını açarlar. Türkiye'de psikolojinin duayenlerinden Prof. Dr. Neriman Samurçay, sanat ve psikanaliz arasındaki bu yakın ilişkiyi eksen alarak yıllardır çeşitli sanat dergilerinde yazılar, denemeler, eleştiriler kaleme alıyor. Bu yazıların bir bölümünün derlendiği *Sanatta Psikanaliz*, bizi ressamların dünyasıyla bambaşka bir açıdan tanıştırırken, uygulanan çeşitli projektif testler ve sanatçılarla yapılan görüşmeler Samurçay'ın keskin gözlem ve analiz gücüyle birleşerek gözlerimizi sanat yapıtından kendi iç dünyamıza doğru yöneltiyor.

Prof. Dr. Neriman Samurçay (1923) Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Felsefe bölümünü bitirdikten sonra, doktorasını psikoloji dalında yaptı. Paris'te klinik psikoloji, Rorschach Testi ve benzer projektif testler üzerine ayrıntılı çalışmalar yürüten Samurçay'ın çeşitli bilimsel makalelerinin yanı sıra, sanat dergilerinde ve galeri yayınlarında "sanat ve psikanaliz" eksenli birçok yazısı yayımlandı.

9 789944 883917

KDV dahil fiyatı
26 YTL